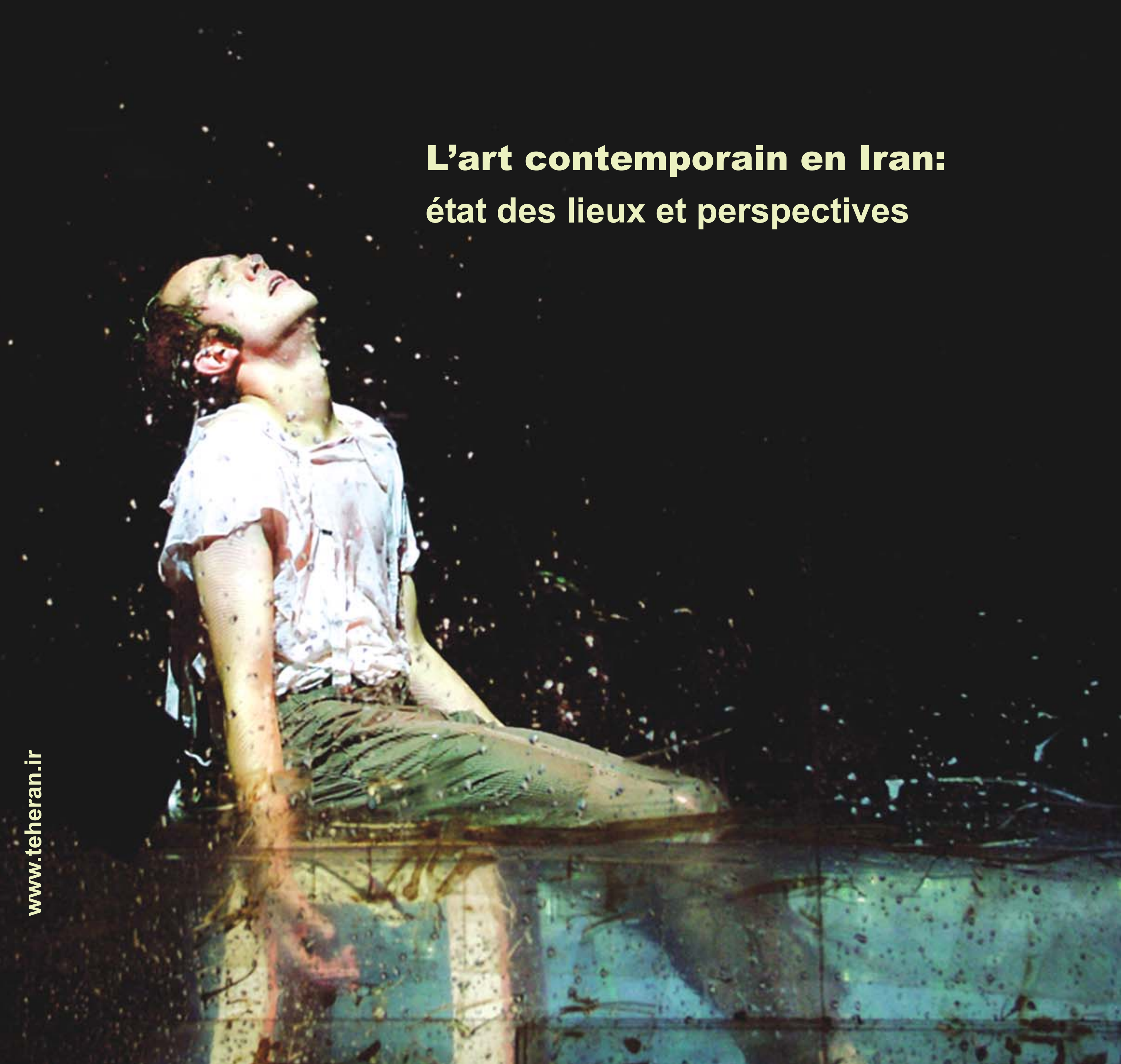
LA REVUE DE
TEHERAN
MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE
N° 31, Juin 2008, 3e ANNEE
PRIX 500 TOMANS

L'art contemporain en Iran:
état des lieux et perspectives



www.teheran.ir



La Revue de Téhéran

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

Directeur & Rédacteur en chef
Mohammad-Javad MOHAMMADI

Directeur adjoint
Rouhollah Hosseini

Rédaction
Amélie Neuve-Eglise
Esfandiar Esfandi
Arefeh Hedjazi
Farzaneh Pourmazaheri
Afsaneh Pourmazaheri
Djamileh Zia
Samira Fakhariyan
Shekufeh Owlia
Hoda Sadough
Alice Bombardier

Correspondants en France
Mireille Ferreira
Élodie Bernard

Correction française
Béatrice Tréhard

Graphisme et Mise en page
Monireh Borhani

Photo
Mortéza Johari

Site Internet
Mohammad-Amin Youssefi

Adresse:
Etelaat,
Av. Naft-e Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran, Iran
Code Postal:1549953111
Tél: +98 21 29993615
Fax: +98 21 22223404
E-mail: mail@teheran.ir

Recto de la couverture:
Photo de Hassan Tâheri

Imprimé par Iran-Tchap



Premier mensuel iranien en langue française
N°31 - Khordâd 1387 / Juin 2008
Troisième année
Prix 500 Tomans

Sommaire

CAHIER DU MOIS

Cahier réalisé par Alice Bombardier

- Introduction
L'art contemporain en Iran: état des lieux et perspectives....................................04
- L'art sous Rezâ Shâh Pahlavi
Aux origines de l'art contemporain iranien..06
- Le théâtre iranien a trouvé sa voix.....14
- Photographier des tombes.................19
- La musique actuelle en Iran: divergence entre l'être et le paraître.......................20
- Le groupe Nour, voix et lumière............28
- Le documentaire animé, un nouveau regard sur le monde...34
- Hommage à Djamshid Aminifar, peintre de rue à Téhéran.................................43
- Les enjeux de la conservation et de la diffusion des images de guerre en Afghanistan..44
- Le cinéma iranien post-révolutionnaire: étude sémiologique................................48
- Recherche d'identité chez les immigrés afghans à travers l'art: le cas de la peinture et de l'Ecole Hazariste..............................52
- Mahine-dokht Azimâ: le renouveau de la peinture sous-verre....................................56
- Quand Art + Philosophie = Un lit
"10 lits de philosophes" par Gloria Zein, artiste allemande, à la Maison des Artistes, Téhéran, 9-13 mars 2008....................62
- Le lion sous l'arc-en-ciel
L'Art contemporain de Téhéran à Athènes, de mai à juillet 2008.............................68

CULTURE

Reportage
- Le Musée du Temps de l'Iran, Château des Horloges Immortelles..................................72

Repères
- De Nadjaf à Kerbala, au cœur d'un pèlerinage en Irak (II)............................76
- Sibiu
Capitale Européenne de la Culture.........82

Entretien
- Entretien avec Amélie Nothomb.........84

PATRIMOINE

Sagesse
- Sheikh Sadough.................................90

FENÊTRES

Au Journal de Téhéran..........92
Faune et flore iraniennes........96

14
56
72
82
84



Photo de Ra'nâ Javâdi, Mariages, exposition Le lion sous l'arc-en-ciel, Athènes, 2008

Peinture sous-verre de Mahine-dokht Azimâ

Une scène du film Le foulard bleu de Rakhshân Bani-Etemad

L'art contemporain en Iran: état des lieux et perspectives

Alice BOMBARDIER

Sous Reza Shah Pahlavi (1925-1941), l'art contemporain iranien, - c'est-à-dire ces pratiques artistiques inspirées des arts européens (la photographie, le cinéma, la peinture académique de Kamâl ol Molk…) et introduites en Iran fin XIXème-début XXème siècle - représentait essentiellement un moyen de rapprochement avec l'Europe et d'accession à la modernité. C'était un simple instrument au service du développement du pays, dont la valeur propre était minime. Or aujourd'hui, il est frappant de constater combien l'art contemporain iranien, aux multiples visages, a acquis une certaine aura à l'intérieur du pays comme à l'étranger. Devenu prestigieux, entouré de mystère, il suscite le plus souvent l'admiration, voire de la fascination. En témoigne la multiplication des carrières artistiques dans le pays, mais aussi l'engagement d'Alexandros Georgiou, peintre et photographe grec qui, après un court séjour en Iran, a décidé d'organiser à Athènes une exposition dédiée exclusivement à l'art actuel de Téhéran (de mai à juillet 2008)*.

Comme l'exprime Mohammad Reza Fayyâz dans son article sur la musique iranienne*, l'idée de décadence, de stagnation de l'art en Iran ne serait qu'un cliché car il semble bien que le pays ait entamé une des phases les plus riches de son histoire artistique. En effet, maintes innovations sont repérables sur la scène artistique iranienne, tel le renouveau de la peinture sous-verre*, les débuts de la peinture de rue* ou l'épanouissement du film documentaire-d'animation*. Des synthèses originales ont également vu le jour, à l'exemple des compositions du groupe Nour, qui mêlent musique médiévale européenne et musique persane*.

Courants et techniques artistiques venus d'ailleurs sont désormais ancrés dans la culture locale, prépondérante - parfois obsédante dans le cas de l'Ecole Hazara*. Comme le remarquent Assal Bâgheri et Liliane Anjo, une grammaire de signes et de symboles proprement iraniens est même apparue au sein du théâtre et du cinéma*.

Cette créativité et cette soif d'innovation sont concomitantes d'un mouvement de sauvegarde de la culture nationale. Archiver le cinéma de guerre*, sauver de l'oubli la technique de la peinture sous-verre*, photographier des tombes*, redonner de l'importance à la dynastie Qâdjâre, recourir au symbole millénaire du lion et du soleil*, sont autant de tributs à la mémoire, qui ne doit pas être éclipsée par un trop-plein de contemporanéité.

Actuellement, les deux mots d'ordre de la scène artistique iranienne sont l'échange et l'ouverture. Grâce à l'art, l'Iran s'ouvre au monde et tente d'apprivoiser la modernité. Dans ce Cahier spécial de la Revue de Téhéran, nous aspirons à donner un aperçu du travail artistique effectué en Iran dans des domaines variés (peinture, théâtre, musique, cinéma et photographie) afin de mieux comprendre ce qui exalte aujourd'hui la société iranienne. ■

Les * renvoient à des articles publiés dans le Cahier du mois.

L'art sous Rezâ Shâh Pahlavi (1925-1941) Aux origines de l'art contemporain iranien

Alice BOMBARDIER

Les Beaux-arts sont à l'honneur sous le règne de Rezâ Shâh. Le *Journal de Téhéran* en témoigne car les articles culturels ou artistiques y sont nombreux. Ce journal francophone, qui constitue le premier quotidien en langue étrangère publié en Iran, paraît pour la première fois le 15 mars 1935 (24 Esfand 1313). Cette étude, portant sur le statut de l'art en Iran au début du XXème siècle, notamment au travers de la peinture, est basée sur certains articles du *Journal de Téhéran*, datant de 1935, 1936 et 1940.

"*Si nous comparons dans sa croissance l'Humanité à un arbre, les beaux-arts sont les fleurs parfumées de cet arbre. Un beau tableau, une poésie délicate, une statue bien exécutée sont en réalité les parfums de l'humanité et l'émanation pratique d'une conception délicate et approfondie*". "La répercussion de l'Exposition des arts iraniens à Leningrad - Discours de M. Hekmat, Ministre iranien de l'Instruction Publique", *Journal de Téhéran*, n°164, dimanche 19 janvier 1936 (28 dey 1314), p.1.

Après l'apparition d'un art limité aux sphères de la Cour sous les Shâhs Qâdjârs, Rezâ Shâh Pahlavi (1925-1941) fut un monarque qui, malgré un manque à peu près complet d'instruction, a beaucoup œuvré, dans les années 1930, pour une renaissance globale des arts de l'Iran. Il travaille alors à la restauration des vestiges archéologiques du pays, à la réhabilitation des arts traditionnels iraniens - comme la confection de brocards ou de boîtes laquées - et s'intéresse à la peinture réaliste d'inspiration occidentale, introduite à la fin du XIXème siècle dans le pays, qu'il considère comme une "porte d'accès" sur le développement occidental. Cette place importante qu'il octroie à la culture et à l'art sous son règne mérite d'être remarquée. Pourquoi l'art moderniste n'a-t-il pas surgi dès cette époque dans le pays alors que tous les autres attributs de la modernité apparaissaient? En effet, comment expliquer, si des peintres iraniens partaient déjà à cette époque en voyage d'étude en Europe et exposaient dans des galeries parisiennes, que l'art moderniste ait jailli si tard, après 1945, en Iran? Bref, quel est l'impact du règne de Rezâ Shâh sur l'art contemporain iranien?



Le diseur de bonne aventure, Kamâl ol Molk, 1891. Musée de Sa'ad Abâd, Téhéran.

Se réapproprier au plus vite un passé prestigieux

Rezâ Shâh est conscient qu'il est nécessaire d'intégrer de plus en plus l'art contemporain aux grandes expositions internationales: celle de Leningrad en septembre 1935 expose pour la première fois l'art moderne iranien (les œuvres les plus tardives datent de la fin du XIXème siècle), contrairement à la grande exposition précédente, à Londres en 1931, où seule la miniature était représentée[1]. Mohammad Ali Foroughi, Président du Conseil en 1935, déclare à l'issue de l'exposition de Leningrad: "*Nous espérons que notre art contemporain s'adaptera aux exigences modernes et que le talent artistique des Iraniens saura attirer l'attention du monde entier*". Un certain nombre d'Iraniens sont eux-mêmes conscients du décalage existant entre l'art contemporain iranien et l'art occidental, comme le peintre miniaturiste Hossein Behzâd, qui, en 1935, lors d'un voyage en Europe, explique les "*avantages qu'il y aurait à un rapprochement de la peinture iranienne avec la peinture des pays étrangers*"[2].

Cependant, même si le Ministre de l'Instruction Publique au milieu des années 1930, M. Hekmat - qui est un personnage très actif durant la période, notamment dans les domaines artistiques et associatifs - explique que les réformes culturelles ont deux buts, restaurer la culture ancienne du pays mais aussi adopter la culture européenne pour obtenir une culture nationale forte et spécifiquement iranienne[3], la culture ancienne et son patrimoine architectural ou archéologique semblent rester une priorité et une des principales préoccupations du régime de Rezâ shâh.

La culture ancienne et son patrimoine architectural ou archéologique semblent rester une priorité et une des principales préoccupations du régime de Rezâ Shâh.

Celui-ci prend un certain nombre de mesures pour que les réformes avancent le plus vite possible dans ce domaine. Cela semble résulter de cette importance primordiale qu'il accorde aux arts anciens et traditionnels de l'Iran, dont la grandeur



L'Ecole des Beaux-Arts, Hassan Ali VAZIRI, Téhéran, 1308 (1929). Tiré de Rouin PAKBAZ, naqqâshi-yé irâni *(La peinture iranienne), 1379 (2000), p. 175*

Cela semble résulter de cette importance primordiale qu'il accorde aux arts anciens et traditionnels de l'Iran, dont la grandeur passée est un des piliers de son idéologie.

passée est un des piliers de son idéologie. Faire de nouvelles trouvailles sur la splendeur et la noblesse de la Perse antique revêt ainsi un intérêt non seulement scientifique mais surtout politique pour le monarque, qui souhaiterait s'inscrire dans la continuité de 2500 ans de monarchie. "*[D'après] les fouilles et les recherches archéologiques poursuivies ces quinze dernières années par des missions étrangères sous la surveillance éclairée de nos services archéologiques [...] nous pouvons conclure de manière générale que de telles recherches prouvent l'authenticité du génie de notre peuple*"[4]. Voilà dans quel état d'esprit, semble-t-il, sont initiées les fouilles et les restaurations de monuments.

Parmi les mesures ordonnées par le gouvernement impérial afin de mettre en valeur le patrimoine du pays, il faut signaler en 1935 la création d'un *Bulletin périodique des antiquités iraniennes* qui paraît en français et persan. Ce bulletin est chargé de faire connaître au monde savant "*l'état actuel de toutes les richesses de l'Iran*". Une circulaire du Ministère de l'Instruction Publique enjoint en même temps les autorités des provinces de faire une collection de photographies et de reproductions de toutes les inscriptions se trouvant dans leur région pour que cela soit publié au fur et à mesure dans le bulletin. Ensuite, une circulaire du Ministre des Finances "*invite les agents financiers des provinces à consacrer de toute urgence tous les crédits prévus pour la restauration des monuments historiques, d'accord avec le Service des Antiquités*"[5]. Le caractère "urgent" de

ces mesures est révélateur de cette hâte à faire renaître la Perse ancienne.

Le financement de la restauration des monuments est assuré également par une nouvelle loi: "*La loi sur les waqfs*", qui consacre une partie des revenus des fondations pieuses à l'entretien des monuments. L'universalité et la renommée des vestiges de l'Iran sont invoquées pour justifier cette mise à contribution. Il est vrai que beaucoup de monuments à restaurer sont des tombeaux de saints musulmans, comme le mausolée du cheikh Safi à Ardébil dont la réfection est programmée en 1935, ou d'anciennes mosquées.

Il est prévu aussi à cette époque que les objets précieux et historiques de toutes les régions du pays soient envoyés à Téhéran pour y être centralisés dans le Musée Impérial d'Iran, où ils y feront l'objet d'études approfondies par des spécialistes[6]. Mais Rezâ Shâh n'encourage pas systématiquement la centralisation des objets à Téhéran, il souhaite au contraire que chaque province soit dotée de son propre musée, sanctuaire d'une splendeur passée dont il permet d'attester le rayonnement. En novembre 1935, le Musée de Qom est le premier à être inauguré. Peu de temps après, un musée fait son apparition à Chiraz: il concentre tous les vestiges historiques de la province de Fars. En 1936, le fameux Musée Impérial est inauguré à Téhéran. "*Conçu d'une manière ultra-moderne mais [avec une] façade [qui] s'inspire de l'art sassanide*"[7] par le français André Godard, il existe toujours à l'heure actuelle. En 1936, est projeté également l'ouverture de musées à Ahvâz (y montrer les résultats des fouilles de Suze), à Isfahan, Mashhad et Tabriz[8].

Les fouilles archéologiques ont donné d'importants résultats sous le règne de Rezâ Shâh. La découverte des premiers bronzes du Lorestân en 1928 en témoigne. Ceux-ci, statuettes mortuaires, seraient des fruits de la civilisation cassite, apparue 2000 ans avant l'ère chrétienne et disparue à l'aube de la période achéménide[9]. La province du Lorestân est devenue depuis lors, dans l'esprit des Iraniens, un des berceaux de la civilisation iranienne. Le sérieux et la minutie, avec lesquels le régime de Rezâ Shâh s'applique à mettre en valeur le patrimoine de l'Iran, indiquent que le monarque avait conscience que le développement économique et industriel du pays ne devait pas anéantir son histoire.

Le sérieux et la minutie, avec lesquels le régime de Rezâ Shâh s'applique à mettre en valeur le patrimoine de l'Iran, indiquent que le monarque avait conscience que le développement économique et industriel du pays ne devait pas anéantir son histoire.

Mais qu'en est-il à cette époque de l'art contemporain?

Au début du XXème siècle, le succès de l'art persan ancien a englouti l'art contemporain iranien. Ce dernier est rarement montré lors des grandes expositions. Il semble jugé insuffisamment perfectionné et représentatif. Or, l'art contemporain, comme en témoigne le *Journal de Téhéran*, n'est pourtant ni inexistant ni infructueux à l'époque. Là réside tout le paradoxe: sous le règne de Rezâ Shâh, nous sommes confrontés à un art contemporain entreprenant mais qui travaille en retrait, et est souvent déconsidéré.

Là réside tout le paradoxe: sous le règne de Rezâ Shâh, nous sommes confrontés à un art contemporain entreprenant mais qui travaille en retrait, et est souvent déconsidéré.

L'art contemporain iranien de l'époque n'est pas en rupture avec l'esthétique et les préceptes picturaux de la dynastie qâdjâr, dont un des plus grands peintres, Mohammad Ghaffâri (1845-1938/1940), plus connu sous le nom de Kamâl-ol-Molk, est encore actif sous le règne de Rezâ Shâh. Le nouveau souverain a tout



Nature morte avec vase et oiseau attrappé à la chasse, Kamâl ol Molk, Téhéran, 1312 (1933).

fait pour se démarquer le plus possible de la dynastie qâdjâre, dont il écarte le dernier souverain en 1925. Il n'hésite pas à qualifier celle-ci de barbare dans son système idéologique. Pourtant, d'un point de vue artistique, il ne remet pas en cause ses acquis et tente de les perpétuer dans de nouvelles écoles artistiques qu'il fonde au milieu des années 1930.

Les expositions de peintres iraniens travaillant sous le règne de Rezâ Shâh sont régulièrement annoncées et commentées dans le *Journal de Téhéran*. Etant donné le caractère officiel du quotidien, nous estimons probable que celui-ci ne mentionne que les évènements artistiques proches du pouvoir et bénéficiant de son soutien. Il existait sûrement à l'époque d'autres univers artistiques dont notre source ne rend pas compte.

Hassan Ali Vaziri est un peintre très fréquemment cité par le *Journal de Téhéran*. "*Son Eminence le Ministre de l'Iran à Paris*" inaugure l'exposition de l'artiste à la galerie Ecalle, du Faubourg Saint Honoré à Paris, en juillet 1935. L'article consacré à l'exposition, qui paraît dans le *Journal de Téhéran*, est tiré d'un journal français, *La Nouvelle Dépêche*. La critique de ce journal français est extrêmement laudative: "*Cette exposition [...] est une pittoresque rétrospective qui dénote, de la part d'un artiste de l'Iran moderne, une technique très sûre des lignes et un goût parfait des coloris. Nul doute que tous les amis français de l'Iran auront à cœur de rendre un hommage mérité à l'un des grands peintres de la Perse rénovée*"[10]. Le journaliste français associe, dans son article, cette exposition de peinture à la politique générale de l'Iran. L'évènement artistique devient représentatif dans son esprit de "*l'Iran moderne*" ou encore de la "*Perse rénovée*".

Hassan Ali Vaziri est un artiste qui voyage beaucoup. Il a entrepris une "*tournée artistique*" de deux ans entre 1933 et 1935. Il s'est rendu en Amérique, à Londres, à Paris et en novembre 1935, il se trouve à Berlin pour une exposition, organisée avec le soutien du Ministère de la Propagande du IIIème Reich. L'opinion de la presse allemande est également très favorable. Le *Volkisher*

Beobachter écrit: "*Les travaux de M. Vaziri, quoique n'étant pas très grands, ont une finesse artistique incomparable [...] qui nous a donné le désir de connaître de plus en plus les œuvres artistiques et les beaux-arts de l'Iran d'aujourd'hui*". L'Iran parvient donc, par son art, à aiguiser la curiosité des nations européennes. L'art, sous Rezâ Shâh, devient un instrument politique et diplomatique de premier plan.

Hossein Behzâd, "*l'un des meilleurs miniaturistes de l'Iran* ", part également en voyage d'étude à l'étranger, notamment à Paris. Hossein Behzâd est effectivement le représentant le plus célèbre à cette époque de la peinture de miniatures, exécutée encore dans le style safavide. Il est toujours considéré de nos jours comme le chef de file de cette école dans l'entre-deux-guerres.[11]

Enfin, les femmes-artistes ne sont pas en reste sous le règne de Rezâ Shâh. Elles nous font l'honneur d'une exposition de groupe à Paris en juillet 1935. Ce choix du groupe est à souligner car elles sont les seules artistes citées à avoir exposé sous cette forme, peut-être afin de renforcer leurs chances d'être acceptées par une galerie. Un seul nom est rapporté, celui "*d'une distinguée dame iranienne*", Mme Hadji Minache, dont les œuvres, "Les danseuses d'Iran" ou "L'archet", semblent empreintes d'un exotisme propre aux peintres orientalistes européens du XIXème siècle. Elles s'inspirent aussi fortement de la culture occidentale, à travers cette allusion à un instrument de musique d'Occident[12].

Une exposition, rapportée par le *Journal de Téhéran*, cette fois-ci basée en Iran, est focalisée sur un artiste allemand. Albert Hunnemann, peintre de l'Académie de Munich, expose au Club Iran de la capitale en 1934, 1935 et 1936.[13] Ses expositions remportent beaucoup de succès. Les œuvres de l'artiste ne semblent également pas se démarquer du courant pictural orientaliste: ce sont des aquarelles ou des peintures à l'huile représentant des paysages de l'Iran du Sud.

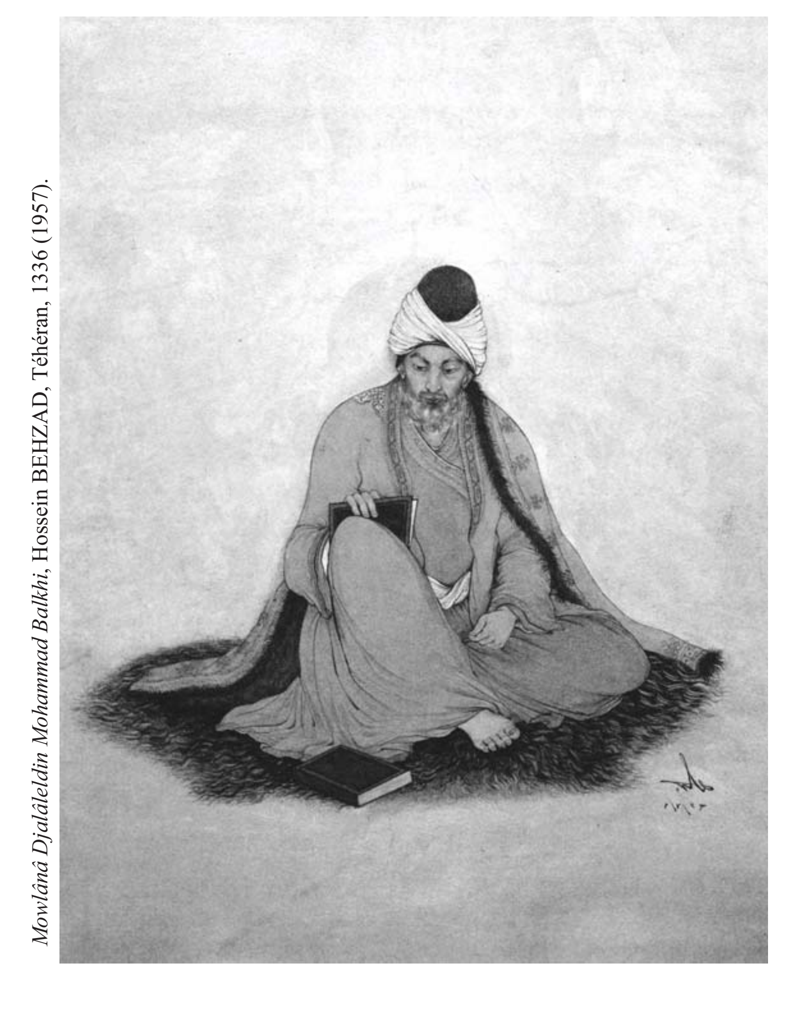
Les nouvelles écoles d'art sous Rezâ Shâh

A travers une série d'articles publiés en 1940, d'une part sur l'Ecole des Arts Techniques d'Isfahan et, d'autre part sur l'Ecole des Arts Nationaux d'Iran, nous touchons au cœur de la politique artistique du régime. A partir d'une analyse du fonctionnement de ces institutions, nous pouvons déceler quelle place celui-ci donne à l'art contemporain. Ces écoles sont en effet créées pour donner un avenir, orienté selon les acceptions entendues par le nouveau pouvoir, à l'art iranien.

L'Ecole des Arts Techniques d'Isfahan dépend du Ministère de l'Industrie et des Mines. Elle comprend deux sections: celle des Beaux-arts et celle technique, de loin la plus importante puisque le cursus y est de six ans contre trois, moitié moins, pour l'étude des Beaux-arts. Il est révélateur que l'enseignement artistique soit ainsi associé aux sciences techniques. La section technique prépare les futurs cadres du Ministère de l'Industrie et des Mines ainsi que des aides-ingénieurs en menuiserie et mécanique. Quant à la section artistique, y sont enseignés "*la miniature persane, la peinture moderne, le travail sur métaux, la création des dessins de tapis, l'industrie des briques faïencées* [dites "kâchis"], *la confection des brocarts, les travaux de "khatam"* [c'est-à-dire la mosaïculture sur bois]".

L'Iran parvient donc, par son art, à aiguiser la curiosité des nations européennes. L'art, sous Rezâ Shâh, devient un instrument politique et diplomatique de premier plan.

Kamâl-ol-Molk, dont l'éloge est fait ici, a effectivement marqué tous les artistes de l'époque. Ceux-ci ont majoritairement été formés dans son Ecole des Beaux-arts, fondée en 1911. Malgré tous ces éloges, l'auteur de l'article désapprouve de façon indirecte l'atelier de "peinture moderne".



Mowlânâ Djalâleldin Mohammad Balkhi, Hossein BEHZAD, Téhéran, 1336 (1957).

Ces deux sections rassemblent 350 élèves garçons.

Lors de la description qui est faite de chaque atelier, nous apprenons que le professeur de mosaïculture sur bois, industrie de Chiraz appelée "khatam", est M. Issa Badri, ancien élève "*du grand Kamâl-ol-Molk, gloire moderne de la peinture iranienne": "Il a puisé auprès du maître cet amour passionné de la vie et cette sereine philosophie tirée aux sources même de l'antique culture iranienne*". Kamâl-ol-Molk, dont l'éloge est fait ici, a effectivement marqué tous les artistes de l'époque. Ceux-ci ont majoritairement été formés dans son Ecole des Beaux-arts, fondée en 1911. Malgré tous ces éloges, l'auteur de l'article désapprouve de façon indirecte l'atelier de "*peinture moderne*". Certaines critiques sont proférées, non à l'encontre de la peinture moderne en tant que telle mais contre certaines techniques, comme la reproduction d'œuvres copiées: "*Il serait bon, me semble-t-il, de n'imposer à l'élève que des modèles et des paysages vivants [...]. Les copies imposées devraient être supprimées, elles avilissent son talent [...]*". Ou contre le style de la nature-morte: "*[...] les natures mortes et les reproductions d'héliogravures* [procédé photographique de gravure] *manquent totalement de vie et même d'expression*".[14]

*Dans la logique de l'époque, "*vouloir moderniser*" les arts reviendrait à les pervertir.*

Quand l'atelier de miniature est à son tour décrit, il est, quant à lui, des plus complimentés. Les anciens artistes en la matière sont comparés à des "*dieux irremplacés*". Les élèves de la classe sont dits "*particulièrement doués*". En réalité, l'auteur semble effectuer une apologie de cet art pictural traditionnel. Il écrit: "*Cet art traditionnel ne doit, me semble-t-il, subir aucun apport de perspective*". Cette affirmation est suivie de deux commentaires édifiants: "*Le vouloir moderniser, c'est inévitablement tuer le charme de son caractère propre, c'est déflorer une impression consacrée par les siècles par un opportunisme de mauvais ton. La peinture occidentale, l'art des miniatures sont deux arts différents, désirer les confondre pour obtenir un résultat nouveau, c'est bâtardiser l'un et l'autre au profit d'un goût douteux*".[15]

Nous pensons être confrontés ici à une information de taille en ce qui concerne

la place et le statut des arts sous Rezâ Shâh. La palme du mérite est décernée sous son règne aux arts anciens et traditionnels. Ainsi, dans la logique de l'époque, "*vouloir moderniser*" les arts reviendrait à les pervertir. De ce fait, l'art moderne est toléré, car nécessaire à comprendre pour développer le pays, mais n'a pas une place d'élection dans le système idéologique du souverain. Il existe, il est vrai, une tradition séculière d'hostilité à l'égard de toute évolution artistique dans l'art persan. Le raisonnement est à l'opposé de celui de l'art contemporain occidental, surenchérissant sans cesse vers davantage d'innovations et de provocations. A l'inverse, la miniature persane avait établi traditionnellement la perfection d'une oeuvre en attestant de sa dette envers les modèles anciens. Rezâ Shâh semble tributaire de cet héritage.

Sous son règne, l'art est propulsé au premier rang des préoccupations étatiques. Un immense travail de réappropriation du patrimoine national est entrepris. Cette période est caractérisée par la re-découverte et la sauvegarde d'un patrimoine légendaire et, de façon comparable à Louis XIV en France, Rezâ Shâh aspire à s'enraciner dans des traditions et un passé artistique glorieux pour réussir la construction d'un Etat-nation. L'art iranien est alors utilisé à des fins politiques comme faire-valoir. Contre toute attente, Rezâ Shâh n'a pas été partisan d'une modernisation intensive des arts du pays mais plutôt de la restauration des traditions ancestrales. La période de l'entre-deux-guerres en Iran serait donc à considérer comme une période de transition durant laquelle les héritages artistiques sont réappropriés pour aboutir, à l'issue de la Seconde Guerre mondiale, à la création de nouveaux styles, influencés par les courants picturaux occidentaux.

1. "L'art iranien", *Journal de Téhéran*, n°60, mercredi 31 juillet 1935 (8 khordad 1314), p.1
2. "M. Hossein Behzâd", *Journal de Téhéran*, n°71, lundi 26 août 1935 (3 chahrivar 1314), p.2
3. "Un entretien avec M. Ali Asghar Hekmat- Ministre de l'Instruction Publique de l'Iran", *Journal de Téhéran*, n°83, lundi 23 septembre 1935 (31 chahrivar 1314), p.1
4. "Le génie créateur de l'Iran", *Journal de Téhéran*, n°1469, vendredi 3 mai 1940 (13 ordibéhésht 1319), p.1
5. "Nos monuments historiques", *Journal de Téhéran*, n°8, lundi 1er avril 1935 (11 farvardin 1314), p.2
6. "Au Musée National de Téhéran", *Journal de Téhéran*, n°46, vendredi 28 juin 1935 (6 tir 1314), p.2
7. "Les monuments historiques et le Musée d'Iran", *Journal de Téhéran*, n°31, jeudi 23 mai 1935 (1er khordad 1314), p.1
8. "Les nouveaux musées", *Journal de Téhéran*, n°117, vendredi 22 novembre 1935 (30 aban 1314), p.1
9. "Les bronzes du Lorestân", *Journal de Téhéran*, n°31, lundi 3 juin 1935 (12 khordad 1314), p.1
10. *La Nouvelle Dépêche*, "L'art iranien à Paris", *Journal de Téhéran*, n°58, vendredi 26 juillet 1935 (3 mordad 1314).
11. "Art in Iran", in *Encyclopaedia Iranica*, p.641, edited by Ehsan Yârshâter, fascicule 6, vol II, Routeledge and Kegan Paul, London and New York, 1986.
12. La Nouvelle Dépêche, "La peinture d'Iran à Paris", *Journal de Téhéran*, n°52, vendredi 12 juillet 1935 (20 tir 1314), p.2
13. "Une intéressante exposition de peinture", *Journal de Téhéran*, n°106, vendredi 8 novembre 1935 (16 aban 1314), p.2
14. Par X., "L'Ecole des Arts Techniques d'Isfahan II", *Journal de Téhéran*, n°1497, vendredi 31 mai 1940 (10 khordad 1319), p.1
15. Par X., "L'Ecole des Arts Techniques d'Isfahan", *Journal de Téhéran*, n°1498, samedi 1er juin 1940 (11 khordad 1319), p.1



Photo de Hassan Taheri

Le théâtre iranien a trouvé sa voix

Liliane ANJO

''Les meilleurs jours des meilleures années de ma vie se sont passés au Théâtre Sépari. Le rêve d'être au théâtre avait pris très tôt racine dans mon esprit en regardant une pièce. Ce rêve m'a accompagné jusqu'à l'âge de 17 ans, quand je fis la connaissance d'une troupe professionnelle. Je concrétisais alors ces aspirations, restées enfouies en moi depuis mon enfance. Pendant plusieurs années, j'ai confectionné des décors scéniques, cousu des poupées, assemblé des vêtements de scène et joué avec de nombreuses troupes, souvent essentiellement composées d'étudiants. Mais mon idéal était tout autre. Un jour, par hasard, je fus invité à prendre des photos d'un festival de théâtre, organisé chaque année. Mes photos furent appréciées et, à partir de ce moment-là, encouragé par des professeurs, j'ai fixé toute mon attention sur la photographie de pièces de théâtre. Cela devint toute ma vie. Ces huit dernières années, je les ai passées à déambuler dans des salles de théâtre, poussé par cette envie de fixer des moments par la photo. J'ai servi tout ce temps le théâtre sans aucune rétribution, simplement mu par un sentiment de bonheur. Chaque photo prise me comble de joie.

Si vous voulez comprendre le sens de la vie, allez voir des pièces au théâtre. Si vous voulez comprendre l'amour, prenez des photos. Si vous voulez vivre dans l'amour tel une mouette, prenez des photos du théâtre.''

Hassan Taheri,
photographe de pièces de théâtre

Le théâtre iranien contemporain est depuis plusieurs années traversé par une sorte d'élan vital. Tandis que durant les années 1980, l'avènement de la Révolution et la guerre Iran-Irak épuisaient les préoccupations quotidiennes, plongeant ainsi le théâtre iranien dans un profond sommeil, l'activité théâtrale est doucement sortie de sa torpeur au cours de la décennie suivante, jusqu'à déployer une vivacité manifeste dès la fin des années 1990. Depuis lors, une profusion de troupes de théâtre a vu le jour, la quantité de spectacles montés n'a cessé de croître et le nombre des lieux de représentation s'est multiplié. Maintes pièces de théâtre affichent régulièrement complet. Sans parler des ateliers de théâtre qui abondent et des classes d'art dramatique qui attirent de plus en plus d'étudiants.

Le festival de théâtre *Fadjr* est aujourd'hui la plus importante manifestation théâtrale en Iran. Proposant une sélection de spectacles choisis parmi les productions de tout le pays, il constitue un espace d'exposition de la création théâtrale nationale. Il se subdivise en plusieurs sections, variant d'une édition à l'autre, dont la seule

constante est la volonté de refléter la programmation théâtrale de l'année écoulée et d'ébaucher l'horizon scénique de l'année à venir. Depuis une dizaine d'années maintenant, le festival accueille également des troupes étrangères dans le cadre de sa section internationale. Outre le fait qu'elle marque l'un des temps forts de la scène artistique iranienne, la décade de *Fadjr* est l'occasion d'évaluer annuellement l'état du théâtre en Iran. Au vu de la pléthore de spectacles en tous genres proposés au cours du dernier festival, la vitalité du théâtre iranien semble ne pas s'essouffler.

A peine sorti de sa léthargie, le théâtre iranien s'exposait à toute une série d'impératifs nés avec la République Islamique. Les artistes de théâtre ont dû apprendre à composer avec des normes tacites et des règles explicites nouvelles: plus question de susciter l'empathie du spectateur pour des personnages négatifs, de représenter des situations jugées immorales, de blasphémer ou encore de répandre des idéologies contraires aux valeurs de la société islamique. S'y ajoute le nécessaire respect sur scène des principes élémentaires de la vie publique, tels que le port du *hedjâb* ou l'absence de contact tactile entre homme et femme, y compris dans les tableaux d'intérieur. Ces contraintes n'ont pas enrayé l'activité théâtrale, loin de là. Les conditions imposées à l'art scénique ont exigé un remarquable effort d'adaptation et une certaine inventivité de la part des auteurs et metteurs en scène, de sorte qu'elles ont finalement mené à l'émergence d'un théâtre inédit.

Le renouveau du répertoire dramatique

La renaissance du théâtre iranien est notamment due aux dramaturges qui se sont consacrés - et se consacrent toujours - à un véritable effort de renouveau du répertoire dramatique. Leurs recherches s'appliquent en effet à explorer des genres originaux et à créer des modes d'expression qui soient propres au théâtre iranien contemporain. Certains choisissent par exemple de s'exprimer dans un symbolisme très pur, d'autres préfèrent sonder les possibilités d'un naturalisme littéraire. D'autres encore mêlent les dimensions symbolique et réelle, tel le jeune auteur-metteur en scène Amir Reza Koohestani, dont l'écriture ne cesse d'associer des contextes familiers, des circonstances ordinaires ou concrètes à une infinie profondeur poétique. "*J'entendrai toujours la mer*" annonce Imour, le protagoniste de sa pièce *Dar miân-é abrh*â. Imour est "né de la rivière" où son père s'est noyé et il est le seul rescapé du naufrage qui a emporté toute sa famille. De ce déluge de désastres, il lui reste toujours de l'eau dans les oreilles; le bruissement des flots ne le quitte plus. Cette mer qui symbolise à la fois la perte des siens et l'espoir d'un ailleurs, il en observe les vagues sans relâche, non pas pour contempler son ennui ou bercer sa solitude, mais pour évaluer le laps de

Outre le fait qu'elle marque l'un des temps forts de la scène artistique iranienne, la décade de Fadjr est l'occasion d'évaluer annuellement l'état du théâtre en Iran. Au vu de la pléthore de spectacles en tous genres proposés au cours du dernier festival, la vitalité du théâtre iranien semble ne pas s'essouffler.



Photo de Hassan Taheri, les rustres *de Goldoni, mise en scène de Hamid Pourazari*




Photo de Hassan TAHERI, les rustres *de Goldoni mise en scène de Hamid Pourazari*

temps s'écoulant entre chacune d'elles, ces précieux instants dont il disposera pour lancer sa barque en direction de l'exil. Symbolisme et réalisme s'enchevêtrent sous la plume d'artistes comme Koohestani.

Précisons que la réflexion des auteurs visant à régénérer le répertoire dramatique iranien ne se limite pas à une recherche esthétique ou une élaboration de styles littéraires. L'exploration des dramaturges en matière de styles d'écriture est inséparable des sujets traités. Aussi, l'apparition récente de thématiques nouvelles constitue-t-elle un élément important dans le renouveau du répertoire. Des thématiques d'actualité telles que les aspirations des jeunes, les tourments quotidiens ou la conjoncture sociale peuvent être abordées. Par la mise en scène de ces pièces, le théâtre se déploie entre la fiction et la réalité; se faisant l'écho de la société iranienne, il crée alors un rapport de proximité entre la fiction scénique et le vécu des spectateurs.

Un langage original

La revitalisation du théâtre iranien s'est également nourrie du talent des metteurs en scène. Leur créativité a contribué, par la voie d'une sémiologie originale, à l'élaboration de modes d'expression singuliers, capables d'évoquer des idées et des significations sans passer par l'articulation des mots. Ils utilisent ainsi un langage de couleurs, de mouvements et de gestes qui est propre à leur théâtre.

Sans doute influencés par la tradition ancestrale du ta'zieh, de nombreux metteurs en scène font appel à une sorte de science des couleurs qu'ils (ré)inventent et tentent de mettre en œuvre. Certains d'entre eux privilégient par exemple les scénographies et les costumes monochromes, ce qui leur permet de faire ressortir les couleurs introduites par touches dans l'espace scénique et de souligner de cette façon la signification de l'objet de couleur. *Noces de Sang* par Ali Rafii, *Songe d'une nuit d'été* par Hassan Madjooni ou très récemment *Yerma* par Reza Gouran recourent à ce procédé. Imaginons une scénographie exclusivement composée de blanc dans laquelle le metteur en scène glisserait un accessoire ou un vêtement tantôt rouge, tantôt noir; une telle réalisation revient à dresser la blanche candeur comme toile de fond de la pièce et permet de faire osciller la narration entre la passion, l'ardeur, l'impulsion d'une part, l'adversité et le deuil de l'autre. Les couleurs fonctionnent dès lors bien comme un langage, au sens premier d'un moyen d'expression et de communication.

Le théâtre iranien contemporain a également recours à un langage spatial particulier. Les références au ta'zieh dans la codification du mouvement et dans le mode d'incarnation des rôles sont ici encore évidentes. Les codes de mise en scène qui suggèrent par exemple le lointain déplacement des personnages

La revitalisation du théâtre iranien s'est également nourrie du talent des metteurs en scène. Leur créativité a contribué, par la voie d'une sémiologie originale, à l'élaboration de modes d'expression singuliers, capables d'évoquer des idées et des significations sans passer par l'articulation des mots. Ils utilisent ainsi un langage de couleurs, de mouvements et de gestes qui est propre à leur théâtre.

puisent manifestement dans les conventions héritées du ta'zieh. Les comédiens se contentent dans ce cas-là d'effectuer un tour de plateau pour représenter la traversée de vastes contrées ou le passage d'une localité à une autre. Ce type de références se retrouve aussi dans la façon dont les interprètes s'insinuent dans leur rôle. Les va-et-vient du statut de musicien jouant à la lisière du plateau au statut de comédien jouant sur scène sont courants et, dans une manière qui rappelle celle du ta'zieh, ce changement de statut s'accomplit sans autre transition que celle du franchissement de la ligne de démarcation que constitue la scène. Tour à tour instrumentistes ou figures dramatiques, les interprètes investissent leur rôle selon une codification spatiale librement inspirée de la tradition. *Les Rustres* de Goldoni par Hamid Pourazari et *Hassan va ghoul râh-é bârik-é posht-é kouh* de Afshin Hashemi, spectacles présentés à l'occasion du dernier festival *Fadjr*, sont de parfaits exemplaires de ce type de mises en scène.

S'appuyant sur un héritage séculaire, le théâtre iranien contemporain a exploré les codes chromatiques et spatiaux, se dotant ainsi d'un langage visuel original. Plusieurs metteurs en scène ont par ailleurs expérimenté diverses pratiques d'expression corporelle jusqu'à créer un véritable lexique de paroles gestuelles. Le maniement du tissu, en tant que geste polysémique fréquemment exploité sur les planches iraniennes, nous offre un échantillon de ce lexique. Dans la récente pièce de Bahram Beyzaï, *Afrâ*, l'emprise psychique est rendue perceptible par le déploiement d'une longue traîne qui s'étend de la mère dominante vers le fils qui subit son ascendant, l'étoffe empêtrant ce dernier dans les mailles textiles qui déferlent de la figure oppressante. Le tissu représente ici l'entrave et les chaînes de la soumission. Dans *Yerma*, Reza Gouran introduit une étoffe dorée dans une scénographie habillée de blanc. Cette étoffe est initialement extirpée du pâle drapé que porte la protagoniste qui, désespérée de ne pas avoir d'enfant, s'est confectionné un faux ventre de grossesse à l'aide d'un amas de textile. Tel un bout d'elle-même, l'étoffe semble être arrachée aux entrailles de Yerma, cette figure féminine qui se désole de ne pas pouvoir donner la vie. Oté puis mis en cage, ce

S'appuyant sur un héritage séculaire, le théâtre iranien contemporain a exploré les codes chromatiques et spatiaux, se dotant ainsi d'un langage visuel original.



Photo de Hassan Taheri



Au milieu des nuages, *photo d'Abbâs Kowsari, comédienne Bârân Kowsari*



Noces de Sang, *mise en scène d'Ali Rafii*

C'est bien là le réel progrès accompli par le théâtre iranien contemporain: la création d'un langage singulier, propre à la culture iranienne, porté par un élan s'enracinant dans un profond désir d'expression.

tissu évoque le déchirement, la souffrance et l'inaccomplissement de cette femme privée d'une part d'elle-même. Un autre exemple de ce lexique gestuel est le lent mouvement d'échange de tissu traduisant les sentiments amoureux, qui est désormais un classique des scènes iraniennes. Maintes mises en scène ont ainsi recours au maniement de l'étoffe pour exprimer l'irreprésentable.

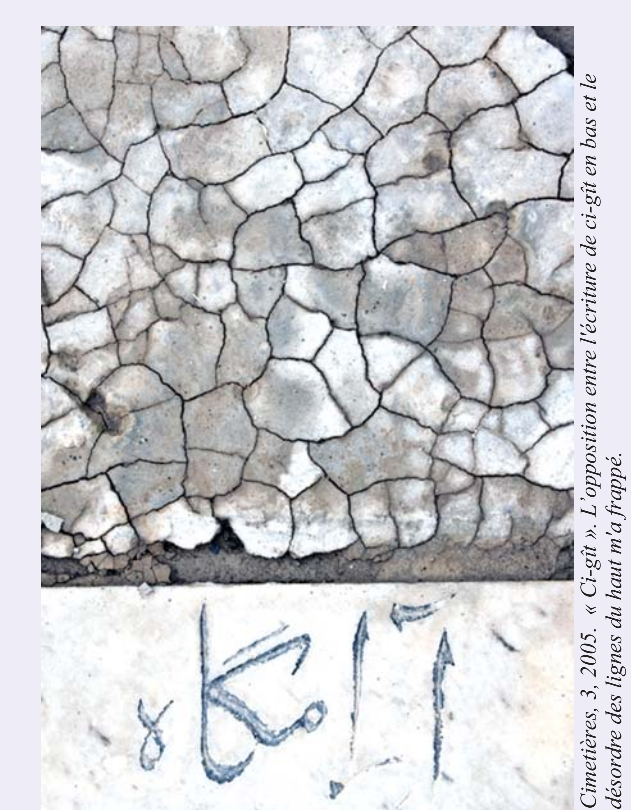
Toujours dans le champ de l'expression corporelle, quelques metteurs en scène se sont concentrés sur l'élaboration d'un langage strictement physique. Le travail de Mohsen Hosseini, notamment son dernier spectacle *Mazraeh-ye min* monté dans la grande salle de *howze-ye honari*, donne un aperçu de ce que peut être la parole du corps. Sorte de tableau mi-pointilliste, mi-expressioniste sur les ravages humains que provoquent les mines antipersonnel en temps de paix, *Mazraeh-ye min* ne compte qu'une poignée de répliques. Sans nul besoin de prononcer des mots, l'expression physique des interprètes est éloquente: quelques pas glissés, des démarches rythmées, des déplacements géométriques, des gestes saccadés, des mouvements rampants, des sauts et de brusques chutes suffisent à dire l'accablement. Comme si le langage du corps reflétait mieux que les discours la violence faite à la chair.

L'intensification de l'activité théâtrale en Iran est confirmée par les chiffres officiels. D'après les statistiques du Centre des Arts Dramatiques, le nombre de troupes, la quantité de spectacles réalisés, la somme de festivals, le total des lieux de représentation, de même que le budget alloué par le Ministère de la Culture aux diverses actions et productions théâtrales, ont considérablement augmenté ces dernières années. La revitalisation du théâtre iranien ne se borne toutefois pas aux chiffres. Les dramaturges et metteurs en scène sont en effet parvenus, par l'imagination et la persévérance, à insuffler une nouvelle vie à leur art. Au sortir d'une période de crise, les gens de théâtre se sont confrontés à des impératifs qu'ils ont rapidement appris à maîtriser. La jeune génération d'artistes a remarquablement assimilé les exigences et les particularités du métier, contribuant de manière favorable à l'émergence d'un théâtre original. Et c'est bien là le réel progrès accompli par le théâtre iranien contemporain: la création d'un langage singulier, propre à la culture iranienne, porté par un élan s'enracinant dans un profond désir d'expression. ■

Photographier des tombes

Massoud Ghardashpour est né à Mashhad en 1976. Diplômé de langue et de littérature françaises à l'Université Shahid Beheshti de Téhéran, il a commencé à se consacrer à la photographie il y a 3 ans.

"Je ne sais plus exactement comment et pourquoi j'ai commencé à photographier des tombes. Au départ, je prenais des photos sans avoir une idée précise. La mort a toujours suscité en moi, depuis ma tendre enfance, une sorte de fascination et d'attrait indescriptible. C'est peut-être la raison pour laquelle j'ai décidé de me confronter à ce pays de l'ombre. Il me semble que ce projet, né d'une sorte "d'appel venu d'outre-tombe", est toujours ouvert et ne sera clos que le jour où ma tombe deviendra elle-même le sujet d'une photographie. Ces photos ont été prises dans des cimetières aux alentours de Mashhad (Khâjeh Abâsalt, Torogh, Torghabeh) et également dans deux cimetières de Pâveh, ville du Kurdistan, province située à l'ouest de l'Iran, près de la frontière irakienne. Une tombe, c'est comme la maison d'un mort. Elle a une place et une orientation bien précise dans les cimetières, construits à l'image de nos villes. L'architecture de la tombe, les matériaux utilisés pour sa construction, ce qui est gravé sur la pierre, parfois l'ajout d'ornements, tout cela peut faire l'objet d'une étude qui nous en dit long non seulement sur la vie du mort mais aussi sur les coutumes mortuaires des différentes régions, sur l'évolution de ces coutumes au fil du temps, évolutions influencées par les changements de représentation. A chaque fois que je regarde ces photos, la présence irrémédiable de la mort me frappe sans détour." ■



Cimetières, 3, 2005. « Ci-gît ». L'opposition entre l'écriture de ci-gît en bas et le désordre des lignes du haut m'a frappé.



Cimetières, 2, 2005

La musique actuelle en Iran: divergence entre l'être et le paraître

Mohammad Rezâ FAYYAZ

Traduit par
Babak ERSHADI

Etudier la situation actuelle de la musique en Iran a son importance. L'art musical en Iran mérite d'autant plus l'attention qu'il est aujourd'hui agité en profondeur. La croissance et la diversité des activités et créations musicales, et les efforts manifestés pour dialoguer, malgré les difficultés socio-historiques, par les différentes générations iraniennes, tout cela est la preuve d'un intérêt croissant porté à la musique en Iran. Grâce aux possibilités de communication, les Iraniens ont l'intention d'instaurer des relations acceptables entre leur propre passé et l'actualité mondiale.

L'étude des représentations portant sur la situation actuelle de la musique en Iran, dans l'esprit iranien d'aujourd'hui, nous paraît, à maints égards, digne d'intérêt.

L'écart, très complexe, existant en Iran entre la réalité et les représentations en matière musicale doit être envisagé de façon nuancée. Cet essai aspire à mettre en avant la divergence qui oppose l'être et le paraître dans la musique iranienne contemporaine. S'appuyant sur l'œuvre de Jean-Paul Sartre, nous distinguerions, au sein de cette dernière, deux attitudes différentes: "la création pour soi" et "la création pour autrui". Il ne faut pas considérer "autrui" comme quelqu'un en particulier. C'est plutôt la société dans son ensemble qui est dans ce cas visée par la musique.

L'évaluation d'ensemble de ce processus se heurte toutefois, pour diverses raisons, à des difficultés. Il est important de remarquer que "la création pour autrui", limitée par le pouvoir, influence "la création pour soi" et prend alors une troisième tournure, puissante, "la création en soi". Le problème n'est pas seulement que représentation et réalité sont en rupture mais il réside également dans la terrible capacité de falsification de la représentation mentale.

Un cliché très répandu dans certaines parties de la société iranienne est que, malgré des recherches étendues dans des domaines variés comme la littérature, les arts plastiques et surtout le cinéma, la musique en Iran connaît une phase de stagnation. Elle est parvenue dans une impasse et est devenue incapable de s'adapter aux conditions de vie actuelles.

Dans la logique de cette supposition inacceptable, "l'âge d'or" de la musique iranienne est soit fixé dans le passé, il y a quelques décennies ou quelques siècles, soit dans un vague futur. Ne retrouvons-nous pas ici deux archétypes opposés mais inhérents à la culture iranienne - la nostalgie et l'attente ?

Afin d'orienter notre essai de façon concrète, nous allons d'abord commencer par présenter les réalités de la "musique pour soi". La musique iranienne actuelle se divise en trois groupes:

1. La musique classique iranienne, les musiques régionales, les musiques du temps de la modernité, les différents styles populaires,… bref, tous les genres qui ont, de près ou de loin, un lien avec la culture iranienne.

2. Les créations influencées par la musique classique européenne. L'usage d'un certain nombre de caractères musicaux iraniens demeure, ainsi que différentes structures musicales spécifiquement iraniennes, mais les tonalités changent.

3. Des courants directement affectés par la musique occidentale, après 1950, combinant différents styles, comme le new age, le jazz, le rock, le blues ou même

le flamenco et la musique d'Amérique latine.

L'organisation interne de chaque groupe est structurée par des établissements d'enregistrement, des revues, des publications, des groupes de discussion… de telle sorte qu'il est possible de connaître l'ensemble des représentants de son style musical. Les contacts entre styles différents sont rares: un fan de musique moderne européenne n'est par exemple pas toujours au courant de ce qui se passe dans les milieux de la musique classique iranienne et un adepte de ce dernier style n'a peut-être pas été informé de la tenue d'un grand festival de flamenco la semaine précédente. Il nous apparaît donc que les différents courants de la musique iranienne fonctionnent avec sectarisme, ne dévoilant leur identité qu'à leurs membres, qui n'entretiennent que très peu de contacts avec les protagonistes des autres tendances. Pourtant, à l'intérieur de chaque groupe, il existe une véritable vitalité, qui nous paraît correspondre à une des époques les plus animées dans l'histoire récente de la musique iranienne.



Amir Hossein Ebnoddin, dessin au goudron

Le mouvement musical se caractérise, à première vue, par un progrès quantitatif. Le musicologue américain, Bruno Nathel qui est l'auteur de plusieurs essais et articles sur la musique classique iranienne, avait écrit en 1978: "*La musique classique iranienne ne concerne qu'un nombre restreint de compositeurs et de musiciens, entre cent et deux cents personnes*". Mais aujourd'hui, il y a des milliers de personnes à Téhéran et dans les grandes villes du pays qui forment des amateurs de musique classique. Il existe également des professeurs de musique classique, qui, rien qu'à Téhéran, forment chacun entre cent et deux cents élèves!

Pour de multiples raisons, à la fois sociales et culturelles, la musique traditionnelle iranienne a ainsi connu un essor sans précédent, de sorte que la réduction relative du nombre de ses amateurs observée depuis une dizaine d'années n'a pas altéré son enracinement dans la société iranienne. Quant à la musique classique occidentale, le nombre de ses adeptes a également enregistré une nette croissance depuis une décennie. Le célèbre compositeur Shâhin Farhat n'exagère peut-être pas trop lorsqu'il dit que les amateurs de la musique classique occidentale sont plus nombreux en Iran

La musique actuelle exprime visiblement un désir de changement: la diversité des goûts et des points de vue est aujourd'hui exacerbée.

Un cliché très répandu dans certaines parties de la société iranienne est que, malgré des recherches étendues dans des domaines variés comme la littérature, les arts plastiques et surtout le cinéma, la musique en Iran connaît une phase de stagnation.Elle est parvenue dans une impasse et est devenue incapable de s'adapter aux conditions de vie actuelles.

Nous constatons que les combinaisons sont encore plus sophistiquées, alliant par exemple la musique espagnole du XIIe siècle à la musique du Kurdistan ou adaptant la musique traditionnelle iranienne au rock, musique populaire d'origine américaine, issue du jazz.

que dans certains pays d'Europe.

Nasser Nazar, directeur d'un grand institut d'enseignement musical à Téhéran, rapporte que plus d'un millier d'enfants et d'adolescents sont formés dans son école et apprennent à jouer des instruments occidentaux. Son école de musique a déjà rassemblé huit orchestres de différents niveaux, spécialisés dans la musique occidentale, qui ont donné plus de 50 concerts en 2007, avec 150 spectateurs en moyenne. Or, l'école de Nasser Nazar ne représente qu'un établissement parmi des dizaines d'autres, actifs dans le domaine privé et assurant surtout l'enseignement de la musique classique occidentale.

En ce qui concerne les courants et groupes musicaux iraniens directement influencés par la musique occidentale moderne, il faut préciser qu'il est difficile d'en présenter des données statistiques précises, en raison de sa tendance à la clandestinité. Cependant, la présence affirmée de ces courants dans le domaine privé ou sur internet témoigne de son potentiel important et de son développement croissant.

Faute d'une analyse détaillée de la qualité musicale des œuvres produites ces dernières années par chacun des trois grands courants musicaux existant de nos jours en Iran, mentionnés précédemment, il est nécessaire de mettre ici l'accent sur deux évolutions importantes:

- La revalorisation de la notion de "technique": une importance plus grande lui est conférée dans la présentation, la pensée et l'organisation de l'œuvre musicale. Les trois courants convergent sur ce point.
- La diversité et la profondeur des recherches en matière musicale: de nouveaux procédés créatifs apparaissent au sein de chacun des trois grands courants cités. L'état d'esprit iranien - c'est-à-dire l'ensemble des croyances et habitudes d'esprit qui informent et commandent la pensée d'une collectivité, et qui sont communes à chaque membre de cette collectivité- est actuellement en quête de contemporanéité.

La vie musicale convergeait autrefois vers les mêmes centres d'intérêt. Mais la musique actuelle exprime visiblement un désir de changement: la diversité des goûts et des points de vue est aujourd'hui exacerbée. Ainsi le premier courant réunit des tendances multiples, voire divergentes. Il englobe les défenseurs d'un traditionalisme conservateur et conformiste mais aussi les partisans d'un renouveau musical, fondé sur l'histoire de la musique iranienne (ou d'une région particulière), ou sur l'adaptation prudente d'emprunts étrangers.

Le deuxième courant, celui de la musique classique occidentale, embrasse, lui aussi, des tendances très diversifiées, du classicisme de Haydn[1] au minimalisme.[2]

Et dans le troisième courant, nous constatons que les combinaisons sont encore plus sophistiquées, alliant par exemple la musique espagnole du XIIIe siècle à la musique du Kurdistan ou adaptant la musique traditionnelle iranienne au rock, musique populaire d'origine américaine, issue du jazz.

La tenue de 50 concerts (officiels) dans un laps de temps très court, à l'été 2007, à Téhéran avec plus de 80 000 spectateurs et un chiffre d'affaires de 2,1 millions de dollars est une preuve supplémentaire du dynamisme qui caractérise aujourd'hui

la vie musicale en Iran.

Ce dynamisme est à constater également dans le domaine des recherches théoriques et intellectuelles. Il y a quinze ans très peu d'articles sur la musique étaient publiés chaque année. Or, aujourd'hui, il existe même une revue spécialisée dans la prise de son! En tout, sept revues spécialisées sont maintenant publiées en Iran, sans compter les rubriques des journaux consacrées régulièrement à la musique et les sites web. Cela témoigne, parallèlement au développement de l'enseignement supérieur, de l'intérêt que porte aujourd'hui la société iranienne à la théorie musicale, étant assoiffée de changements et de nouveautés en ce domaine.

Par conséquent, malgré l'ambiguïté du statut officiel de la musique en Iran, tour à tour encouragée ou rejetée par les instances officielles, la musique iranienne vit actuellement l'une des périodes les plus riches et les plus dynamiques de son histoire et cela, en dépit de l'insuffisance, parfois paralysante, des fonds et soutiens financiers, de l'instabilité chronique des organismes publics et évidemment des crédits qu'ils affectent à la promotion de l'art musical.

Etant donné que les Iraniens ont le plus souvent une représentation partielle et partiale de la musique dans leur pays, les points de vue des artistes, des historiens de l'art et des critiques qui travaillent sur les évolutions de la musique contemporaine et dont les idées reflètent et influencent, à la fois, l'opinion publique, méritent ici d'être pris davantage en considération.

Seyyed Alirezâ Mir'alinaghi, historien de l'art, a dirigé la publication d'un recueil d'articles de 200 pages, écrits par des intellectuels iraniens sur la musique composée ou interprétée en Iran entre 1941 et 1996. Il nous confie que tous les textes écrits sur la musique ces dix dernières années pourraient être résumés en une dizaine de pages! De nombreux intellectuels iraniens s'avèrent en effet indifférents et condescendants envers la vie musicale qui existe dans leur pays aujourd'hui. Cela est certainement dû à l'influence de la pensée occidentale et de la comparaison qui y est établie entre la musique occidentale et la musique iranienne. Cette dernière leur semble dès lors "médiocre", "primitive", "paysanne"… Elle ne mérite pas, à leurs yeux, d'être prise sérieusement en considération.

Le célèbre écrivain, Bâbak Ahmadi, dont les écrits sensibilisent les jeunes lecteurs à la pensée occidentale, décrit cette attitude de la classe intellectuelle

La musique en Iran, tour à tour encouragée ou rejetée par les instances officielles, la musique iranienne vit actuellement l'une des périodes les plus riches et les plus dynamiques de son histoire et cela, en dépit de l'insuffisance, parfois paralysante, des fonds et soutiens financiers, de l'instabilité chronique des organismes publics et évidemment des crédits qu'ils affectent à la promotion de l'art musical.



Amir Hossein Ebnoddin, peintre

envers la musique iranienne:

"*Au milieu du XX*[e] *siècle, la musique mondiale avait déjà connu de très profondes évolutions: Prométhée de Skriabine*[3]*; le système dodécaphonique de Alban Berg*[4]*; la sérialisation du rythme, de la dynamique et des timbres dans la musique de Webern*[5]*, les Quatuors de Bartok*[6]*, la musique de chambre de Hindemith*[7]*, l'opéra grotesque Le Nez de Chostakovitch*[8]*,… Mais rien de tout cela n'avait eu lieu dans la musique iranienne.*



Un orchestre pas comme les autres, peinture de Djamshid Aminifar, février 2006

La remise en question de la qualité musicale des œuvres contemporaines risque de détacher la musique iranienne de la vie sociale d'une part et de la vie intellectuelle de l'autre.

Quelques musiciens rêvaient d'adapter une musique rustique et paysanne à la musique polyphonique afin d'élaborer des œuvres symphoniques, qui n'étaient finalement que de pâles copies des œuvres d'Aminollâh Hossein. La génération suivante n'a rien inventé d'original non plus: les musiciens de l'époque ont seulement remplacé l'instrument qui accompagnait le chant par un orchestre composé d'instruments analogues, sans percevoir d'ailleurs combien les évolutions ont été nombreuses pour en arriver à ce stade en Europe. Ils se sont contentés aussi de composer selon des formes déjà très travaillées, comme la sonate[9]*, apparue en Occident à la période baroque.*

Les compositeurs iraniens ne connaissaient que très mal les dernières expériences et les acquis de la notion de rythme dans la musique mondiale. Alors ils en ont été réduits à prendre une flûte et un tambour pour tenter d'atteindre leur utopie mystique dans les ruines de la musique Qadjar. C'est cette musique qu'ils ont baptisée de "traditionnelle". Pour le public qui aspire à la nouveauté, il ne reste donc plus que les hurlements de la musique "pop" et du rock iranien, complètement déconcertants à en perdre la tête. Pour cacher leur ignorance musicale, ils adoptent une attitude anti-conformiste, qui s'oppose aux usages établis, aux opinions reçues, croyant que cela leur permettra de faire preuve d'originalité. Mais l'originalité leur fait cruellement défaut."

La remise en question de la qualité musicale des œuvres contemporaines risque de détacher la musique iranienne de la vie sociale d'une part et de la vie intellectuelle de l'autre. Les compositeurs et les musiciens se sentent isolés sur une île lointaine, malgré le progrès quantitatif du nombre de musiciens, qui devrait normalement démultiplier les liens avec la société.

Contrairement aux intellectuels qui gardent quasi-unanimement le silence en ce qui concerne la musique de leur pays, "les gens de la musique", compositeurs, chanteurs, musiciens, théoriciens,… font couler beaucoup d'encre pour définir l'état actuel de l'art musical en Iran. Mais c'est malheureusement toujours le même

refrain: ils tirent la sonnette d'alarme contre la "crise", la "stagnation" et l'"impasse" de la musique iranienne.

Pour le célèbre musicien Mohammad-Reza Lotfi, "la musique iranienne est actuellement en train de tomber dans un cercle vicieux". Le chanteur de renom, Shahrâm Nâzeri, en dit plus long: "*Il y a tant d'efforts déployés, mais malheureusement il n'en sortira pas grand-chose de bon, car malgré ces efforts, on n'est pas dans la bonne direction et on risque à tout moment de repartir à zéro… Beaucoup sont persuadés que l'amour qui renforçait autrefois le lien entre l'artiste et le public n'existe plus… Les artistes se sentent épuisés, ils croient que leurs sensations et leurs émotions ont perdu de leur vigueur et de leur fraîcheur: or l'art est bien le fruit de l'amour. Sans amour, il meurt. Aux premières années de la Révolution, nous nous réveillions chaque matin, la tête pleine de nouvelles mélodies et de chants, pour créer de nouvelles œuvres. Aujourd'hui, nous devons parfois attendre cinq ans pour que la muse nous inspire enfin un petit morceau… Pleins d'amertume, nous avons réalisé peut-être que cet art n'exaucera plus la plupart de nos anciens souhaits. Croyez-moi, il est si dur de prendre conscience aujourd'hui que nous nous sommes battus si dur et si longtemps pour un but qui restera éternellement inaccessible.*"

Le célèbre musicien Parviz Meshkatiân critique, quant à lui, le marasme de la composition musicale en Iran, en mettant le doigt sur les difficultés techniques et théoriques de la musique iranienne. Mais pour le compositeur Hossein Dehlavi, il faut chercher ailleurs la cause des problèmes: "*La situation n'est pas favorable au travail de compositeurs qui ont subi de longues années de tensions, d'instabilité et de pressions.*"

Le chef de l'Orchestre symphonique de Téhéran insiste sur l'inefficacité, voire l'aspect contreproductif de la formation musicale actuelle:

"*Parmi les nombreux concerts de 2007, il n'y en a pas un qui puisse être considéré comme un "événement" culturel ou artistique. Ils étaient tous de pure routine. Par conséquent, il est peu probable qu'un changement de l'état actuel de la musique iranienne survienne. Pour qu'il y ait transformation, il faut que la vision de ceux qui prennent les décisions évolue… Je regrette de vous dire qu'au lieu d'épanouir les jeunes musiciens et compositeurs, futurs professionnels, les centres universitaires et les conservatoires tuent le talent des jeunes qui y mettent les pieds, le cœur plein d'amour pour la musique, et qui sont aussitôt déçus par la mauvaise formation qu'il reçoivent et l'avenir incertain qui les attend sur le marché de l'emploi.*"

Au lieu d'épanouir les jeunes musiciens et compositeurs, futurs professionnels, les centres universitaires et les conservatoires tuent le talent des jeunes qui y mettent les pieds, le cœur plein d'amour pour la musique, et qui sont aussitôt déçus par la mauvaise formation qu'il reçoivent et l'avenir incertain qui les attend sur le marché de l'emploi."

Sâssân Fâtemi, musicologue et professeur à l'Université de Téhéran, a écrit: "*Depuis quelques années, tout le monde parle, au moins dans le domaine de la musique classique iranienne, de l'absence d'éléments nouveaux, de répétitions continuelles et lassantes, du manque d'inspiration… Bref, c'est ce que nous pouvons bel et bien appeler une stagnation.*"

À l'exception des responsables officiels qui prétendent, en fonction de leur position, que le baromètre de l'atmosphère musicale du pays est au beau fixe, tout le monde parle effectivement d'une impasse.

Ainsi, à l'exception des responsables officiels qui prétendent, en fonction de leur position, que le baromètre de l'atmosphère musicale du pays est au beau fixe, tout le monde parle effectivement d'une impasse. Dans un tel contexte, rares sont les voix, comme celle de Mohammad Moussavi, rédacteur en



Farshad Fozouni, musicien iranien expérimental qui travaille beaucoup à partir de bruits de bouche

Il faut admettre que l'absence totale de formation musicale dans le pays, de l'école primaire aux établissements d'enseignement supérieur, est très préjudiciable.

La question de l'Occident occupe depuis très longtemps l'esprit iranien qui cherche à se positionner par rapport à cet Autre qui le fascine et l'effraie en même temps.

chef de la revue musicale *Mâhour*, qui évaluent la musique iranienne dans le cadre de son histoire et de sa propre culture. Selon lui, en se plaçant de ce point de vue, la musique iranienne vit actuellement une période de croissance et de progrès.

Tout cela nous permet de mieux comprendre l'écart entre l'être et le paraître qui existe aujourd'hui dans le domaine de la musique iranienne: le dynamisme de cette musique est indubitable malgré toutes les difficultés rencontrées et l'omniprésence, en toile de fond, d'une maladie diagnostiquée de toutes parts, par le public, les intellectuels et les musiciens eux-mêmes. Serait-ce une "maladie imaginaire" comme dirait Molière? S'il en est ainsi, il faut se rappeler que les maladies imaginaires apparaissent en réaction à la réalité extérieure, une réalité qui devient virtuelle à telle point qu'elle transforme la représentation qu'on se fait du monde extérieur. Les phobies[10] de la musique iranienne contemporaine, menacée par mille et une crises s'expliqueraient par divers éléments :

- Il faut admettre que l'absence totale de formation musicale dans le pays, de l'école primaire aux établissements d'enseignement supérieur, est très préjudiciable. Par conséquent, la grande majorité des Iraniens n'a pas reçu d'éducation de base en musique permettant une compréhension plus profonde et plus sérieuse de l'art musical et de ses contextes culturels, historiques et sociaux. Pour ne pas présenter ici un tableau trop noir de la musique iranienne, nous devons toutefois souligner que la société iranienne tend progressivement à rattraper son retard par une sorte de professionnalisation et de spécialisation progressive en matière musicale.

- L'écart qui existe entre les pouvoirs publics et les réalités de la vie musicale en Iran semble parfois beaucoup plus vertigineux que celui qui existe entre l'être et le paraître au sein de la musique iranienne. En effet, ce système s'avère incapable d'organiser et de favoriser le

dynamisme social qui tend de plus en plus vers le pluralisme et la diversité, notamment en matière d'art et de musique. Les organismes affectés à cette tâche n'ont pas les motivations, les moyens budgétaires et les ressources humaines, nécessaires pour valoriser l'ensemble des activités musicales en Iran.

- La révolution des technologies de communication a facilité l'accès à la musique étrangère. Mais à l'instar d'une grande partie de la population mondiale, la société iranienne n'a pas la capacité d'assimiler d'un coup cette immense quantité de musique récemment découverte.

- De même que de nombreuses questions culturelles et sociales, le goût musical fait l'objet en Iran d'un violent conflit de générations. Les idées neuves et les méthodes créatives affrontent timidement les idées reçues. La situation démographique du pays (65% des Iraniens ont moins de 25 ans) pèse en faveur des nouveaux courants musicaux, mais cette tendance jeune ne parvient pas à secouer l'appareil décisionnaire. A cet égard, la musique iranienne est comparable à un grand centre commercial possédant des tonnes de nouvelles marchandises en entrepôt, mais dont la vitrine ne change pas!

- La musique iranienne est aujourd'hui caractérisée par le pluralisme des idées et la diversité des goûts. Elle reflète en effet les évolutions fondamentales de la société iranienne contemporaine. Autrefois, dans un climat de suprématie, un discours dominant était capable de se maintenir assez facilement. Aujourd'hui c'est l'industrie de la musique qui présente au public ses stars. Le problème, c'est que notre "malade imaginaire" n'est pas encore conscient du chemin parcouru, de la phase hégémonique à la phase pluraliste. En d'autres termes, la scène musicale iranienne est devenue plurale, admettant l'existence conjointe d'opinions et de comportement culturels, sociaux, différents, mais la force de l'inertie est encore pesante.

- La question de l'Occident occupe depuis très longtemps l'esprit iranien qui cherche à se positionner par rapport à cet Autre qui le fascine et l'effraie en même temps. Avec la mondialisation, cette préoccupation prend deux aspects différents. En premier lieu est apparu un mouvement sans précédent de vulgarisation des sciences et des connaissances fondamentales. De nouvelles idées, qui fascinent l'esprit iranien, ont également émergé. En second lieu pointe le souci légitime de ne pas perdre son identité. Voilà la double nature de la mondialisation: le doute et l'épanouissement. La musique iranienne est aujourd'hui à la fois soucieuse de son passé et de son présent. La synthèse qui sera faite entre passé et présent déterminera l'avenir de l'art musical dans le pays. ■

---

1. Franz Joseph Haydn (1732-1809), compositeur autrichien qui joua un rôle fondamental dans le développement du style classique en musique.
2. École des arts modernes qui réduit au minimum les éléments constitutifs qui entrent dans la composition d'une œuvre d'art, et pour laquelle l'œuvre est un objet structuré.
3. Aleksandr Nikolaïevitch Skriabine (1872-1915), pianiste et compositeur russe post-romantique d'inspiration mystique
4. Alban Berg (1885-1935), compositeur autrichien
5. Anton von Webern (1883-1945), compositeur autrichien qui influença toute une génération de compositeurs au lendemain de la Seconde Guerre mondiale
6. Béla Bartók (1881-1945), pianiste et compositeur hongrois marqué par la musique traditionnelle des Balkans et de Hongrie et l'un des principaux compositeurs de la musique moderne.
7. Paul Hindemith (1895-1963), compositeur et violoniste américain d'origine allemande. Il est l'un des novateurs de la musique du XXe siècle, dont il inculqua les valeurs modernes à ses élèves.
8. Dmitri Dmitrievitch Chostakovitch (1906-1975), le principal compositeur russe du milieu du XXe siècle.
9. Pièce instrumentale en plusieurs mouvements, alternativement lents et rapides, destinée à un petit nombre d'exécutants. La sonate, née en Italie, s'est répandue en Europe vers la fin du XVIIIe siècle.
10. Phobie: peur intense et persistante d'un objet, d'une situation ou d'une activité spécifique. Les personnes véritablement phobiques ne peuvent pas mener une vie normale, bien qu'elles soient conscientes de l'irrationalité de l'anxiété dont elles souffrent.

Le groupe Nour, voix et lumière

Mireille FERREIRA

Christophe Rezaï est le fondateur de l'ensemble musical Nour, composé de neuf chanteurs et musiciens iraniens et français. Né à Toulouse de père iranien et de mère française, il vit à Téhéran depuis 1994. Il a débuté ses études musicales à Téhéran où il a commencé le piano et les a poursuivies en France. Cette double filiation culturelle lui a depuis longtemps donné envie de croiser les musiques européenne et persane et entre autres la musique médiévale et la musique traditionnelle persane. Musicien vivant en Iran, il est imprégné de la musique persane, qu'il qualifie d'étrange et de fabuleusement belle. C'est sur cette idée qu'est né l'ensemble Nour, en l'an 2000.

Chanter dans les églises

Christophe avait tout d'abord constitué à Téhéran un quintette vocal composé de chanteurs iraniens. Ce quintette a travaillé pendant plusieurs années sur un répertoire de polyphonies à cinq voix des XVe, XVIe et XVIIe siècles, qu'il affectionne particulièrement. Après un certain succès, le quintette a voulu enregistrer son travail en utilisant l'acoustique des églises. Deux membres du groupe voulant partir étudier en Autriche, le moment était bien choisi de concrétiser le travail commun avant la séparation. A Téhéran, aucun lieu ne se prêtait à ce projet, d'où l'idée d'aller chanter dans les églises arméniennes et assyriennes du nord-ouest de l'Iran et de réaliser un film documentaire de cette aventure. La rencontre avec un producteur français, lié à la chaîne de télévision franco-allemande Arte et venu à Téhéran dans le cadre du festival Fadjr, a permis de concrétiser cette idée et la réalisation a été confiée à Bahman Kiarostami[1]. Un accord a été trouvé avec Arte qui a accepté de coproduire le film. Peu de temps avant le tournage, deux des musiciens ont souhaité quitter le groupe. C'est alors que Christophe a pensé faire venir deux musiciens français. Outre le fait qu'il ne connaissait pas d'autres chanteurs iraniens, cette idée des chants européens exécutés dans des sites iraniens lui plaisait. Au cours d'un voyage en France, il a rencontré Jasmin Martorell, qui est devenu professeur et répétiteur de chant de l'ensemble et qui lui a présenté Pierre Baranger, professeur de flûte au conservatoire d'Orléans. Pierre s'est remis au chant qu'il ne pratiquait plus depuis plusieurs années. Un des chanteurs iraniens qui avait décidé de quitter le groupe a finalement accepté de le rejoindre.

Le projet a pris un an et demi pour aboutir, le groupe a dû se réunir trois fois en Iran pour répéter avant le tournage final. La première fois fut en septembre 2001, un concert ayant été organisé le soir du 11 septembre. Prévenus de la catastrophe alors qu'ils se préparaient à entrer en scène, ce n'est qu'après le concert que les chanteurs réalisèrent la gravité de l'événement. Ensuite le groupe s'est réuni en Iran deux fois en janvier 2002 puis un mois en avril 2003 pour le tournage.

Le film, d'une durée de 42 mn, tourné dans six églises d'une rare beauté, dont Saint Thaddeus et Saint Stephanos, près de Jolfa, a été diffusé dans le cadre de la série Maestro et s'intitule "Nour, voix et lumière dans les églises d'Iran". Le nom du groupe, référence à la lumière des cathédrales et des églises d'Europe dont l'architecture capte et dirige la lumière

vers un point central, était déjà dans le titre du film[2]. Ce nom est porteur de tout un symbolisme spirituel et religieux.

Alba

Indépendamment du répertoire chanté dans les églises iraniennes d'Azerbaïdjan, Christophe avait écrit une pièce, *Alba*, mélange de polyphonie européenne sur un texte d'un troubadour occitan et d'un poème de Hâfez, qui devait être interprété par un chanteur iranien. Il avait engagé Mostafâ Mahmoudi chanteur des pièces de théatre de Pari Sâberi dont il avait entendu la voix au cours d'une représentation d'Antigone. C'était pour le groupe la première expérience musicale de mélange orient-occident.

Un mois après le tournage dans les églises arméniennes, Hamid Khosroshâhi, Rezâ Asgharzâdeh et Mostafâ Mahmoudi, trois chanteurs iraniens faisant partie aujourd'hui du groupe Nour, se sont réunis à Téhéran et Mostafa a commencé à improviser en Persan sur *Uterus hodie*, l'une des pièces que le quintette avait chanté dans les églises. Ils se sont aperçus alors que les modalités du chant grégorien du moyen-âge européen pouvaient être proches de celles du répertoire traditionnel iranien.

C'est sur ces bases qu'a été créé *Alba*, le premier album de Nour, enregistré en septembre 2004 dans le Palais sassanide du roi Ardeshir Bâbakân, situé à Firouz Abâd au Sud de Shiraz.[3]

Ce premier album, édité par Hermes Records, a eu un succès inattendu pour ce type de musique qui intéresse généralement un public très restreint. Il a été vendu à plus de 8000 exemplaires. La première édition de 4000 exemplaires fut écoulée au bout de sept mois.

Le deuxième album du groupe Nour

Devant ce succès, le groupe Nour a réitéré et vient d'enregistrer un deuxième

Christophe Rezaï est imprégné de la musique persane, qu'il qualifie d'étrange et de fabuleusement belle. C'est sur cette idée qu'est né l'ensemble Nour, en l'an 2000.

Indépendamment du répertoire chanté dans les églises iraniennes d'Azerbaïdjan, Christophe avait écrit une pièce, Alba, mélange de polyphonie européenne sur un texte d'un troubadour occitan et d'un poème de Hâfez, qui devait être interprété par un chanteur iranien.



Le groupe Nour


Le groupe Nour

Un mois après le tournage dans les églises arméniennes, Hamid Khosroshâhi, Rezâ Asgharzâdeh et Mostafâ Mahmoudi, trois chanteurs iraniens faisant partie aujourd'hui du groupe Nour, se sont réunis à Téhéran et Mostafa a commencé à improviser en Persan sur Uterus hodie, l'une des pièces que le quintette avait chanté dans les églises.

album qui devrait être diffusé à partir de septembre prochain.

Ont participé à cet enregistrement:

Jasmin Martorell: conseiller et préparateur vocal
Christophe Rezaï: Ténor, harmonium
Pierre Baranger: Ténor
Mostafâ Mahmoudi: Chant persan
Hamid Khosroshâhi: Basse
Rezâ Asgharzâdeh: Flute à bec, duduk, paku
Pierre Yves Binard: Baryton
Sabâ Alizâdeh: Kamancheh
Ali Boustân: Oud et Shouranguiz
Ali Rahimi: Daf, Tombak

Invités:
Nimâ Alizâdeh: Robab
Habib Meftah Boushehri: Dammam

Il a eu pour cadre le hammam Ali Gholi Aghâ d'Ispahan, sans doute le plus grand et le plus beau d'Iran. Encore utilisé dans ses fonctions initiales il y a quinze ans, il a été transformé en musée. Sur le plan technique, la prise de son a été confiée à Rezâ Asgharzâdeh, joueur de doudouk. Il fut accompagné d'un assistant qui surveillait la prise de son. Manière simple pour restituer la réalité du jeu de Nour.

Pourquoi avoir choisi ce lieu, certes exceptionnel, mais qui oblige à faire la chasse au moindre bruit parasite, à interrompre l'enregistrement à tout moment quand un motocycliste a la mauvaise idée d'emprunter la rue proche sur une moto pétaradante, à faire chauffer le daf devant un radiateur électrique pour lui redonner toute sa sonorité, à éteindre les lumières halogènes qui parasitent le silence qui doit être d'or pour une opération aussi délicate?

Réponse de Christophe Rezaï: "L'enregistrement d'Alba, réalisé dans un

monument historique, nous a laissé un excellent souvenir, en particulier par la chaleur de l'accueil de nos hôtes. Bien sûr, les conditions n'étaient pas toujours optimales. Le vent s'engouffrait chaque jour de 13 à 17 heures par les quatre fenêtres, nous étions gênés par le bruit et la poussière. Le soir, une chouette se mettait à ululer dès que nous commencions à chanter. Malgré tout, nous avons réussi à boucler l'enregistrement en trois jours."

"Exaltés par cette expérience de relation avec le lieu, il était pour nous important d'enregistrer en direct. D'un point de vue éthique, il nous est impossible d'utiliser un studio. Ici, l'acoustique est très réverbérante. D'évidence, le lieu d'interprétation a une influence énorme sur les compositeurs au moment où ils conçoivent leur musique. Si le lieu est chargé d'un passé historique intéressant, c'est pour nous encore plus exaltant. L'idée a commencé avec les églises d'Azerbaïdjan. C'est une occasion pour les musiciens français de découvrir l'Iran dans des lieux splendides comme celui-là. Puis, j'aime trouver un lien avec notre musique, le hammam est un lieu de passage, de rencontre, de mélange, d'échanges et de dialogue comme l'est notre musique. Devenu musée, il est resté ce même lieu de rencontre et d'échanges. Sa lumière, intéressante, a un rapport avec le nom de notre groupe."

Alba s'est basé sur le chant grégorien, des Cantigas españolas et sur des arrangements plus modernes. Les textes sont en galicéo-portugais, une langue qui n'est plus parlée, mélange de galicien et de portugais, en kurde et en persan basé sur des poésies de Mowlana.

Ce nouvel album est composé exclusivement de Cantigas españolas. L'idée de croiser la musique médiévale avec la musique persane vient du fait qu'au Moyen-âge en Europe, la musique n'est pas encore écrite. Avec le chant grégorien, c'est le début de l'écriture. On peut imaginer que c'était une musique encore orale, comme l'est la musique iranienne. Même si elle est écrite depuis environ 60 ans, elle se transmet encore oralement. Donc une musique plutôt mélodique, sans trop de constructions intérieures, d'une complexité harmonique. C'était aussi une musique modale comme l'est encore aujourd'hui la musique traditionnelle persane. Comme celle-ci, elle était populaire, inspirée par la vie de tous les jours et par les musiques folkloriques de tout l'Iran, soit au niveau rythmique, soit au niveau mélodique. Ce sont ces trois points communs qui ont poussé Nour à mélanger la musique du moyen-âge à la musique persane.

Les deux sources du répertoire de Nour sont, d'une part, tout ce qui peut exister en latin au niveau chants grégoriens ou écoles des musiques françaises des XIe, XIIe et XIIIe siècles, l'Ecole St Martial de Limoges par exemple, des *conductus*, morceaux à deux ou trois voix et, d'autre part, un recueil de chants espagnols intéressants à étudier et à utiliser, les Cantigas des Santa Maria, chants à la Vierge Marie. Il s'agit d'un recueil de 400 mélodies datant du XIIIe siècle, recueillis par le roi d'Espagne Alphonse X, dit Le sage, qui était un érudit. Il a dépensé beaucoup d'énergie à recueillir ces chants, à les écrire, et à les décorer d'enluminures. Deux ou trois manuscrits originaux existent encore.

De nombreux musiciens ont travaillé sur ce répertoire.

C'est l'époque où juifs, chrétiens et musulmans vivaient encore ensemble, juste avant que les communautés juives

Exaltés par cette expérience de relation avec le lieu, il était pour nous important d'enregistrer en direct. D'un point de vue éthique, il nous est impossible d'utiliser un studio.

Alba s'est basé sur le chant grégorien, des Cantigas españolas et sur des arrangements plus modernes. Les textes sont en galicéo-portugais, une langue qui n'est plus parlée, mélange de galicien et de portugais, en kurde et en persan basé sur des poésies de Mowlana.

Les deux sources du répertoire de Nour sont, d'une part, tout ce qui peut exister en latin au niveau chants grégoriens ou écoles des musiques françaises des XIe, XIIe et XIIIe siècles, l'Ecole St Martial de Limoges par exemple, des conductus, morceaux à deux ou trois voix et, d'autre part, un recueil de chants espagnols intéressants à étudier et à utiliser, les Cantigas des Santa Maria, chants à la Vierge Marie.

et musulmanes ne soient chassées d'Europe. C'était aussi l'époque des échanges commerciaux, le début de la route de la soie et de la route des épices, une période d'échanges plus profonds sans doute que ceux que l'on connaît aujourd'hui. La longueur des voyages faisait que les gens restaient longtemps dans les pays qu'ils traversaient, ce qui leur permettait de s'inspirer des autres cultures. L'idée qui s'est développée petit à petit dans le groupe Nour, en dehors du côté musical de notre répertoire, c'est aussi de trouver des rapprochements, des points communs, avec dans la tête de chacun une idée de dialogue, de paix, de fraternité, de rencontre, l'idée de montrer que finalement, on n'est pas très différent et plutôt que de parler des différences, de montrer les ressemblances. Ce que dit le groupe Nour, c'est que nous faisons partie d'un passé qui est d'un côté européen avec la musique médiévale et de l'autre côté iranien avec la musique iranienne, une espèce de lien avec le passé, avec les traditions que nous ne pouvons gommer."

Pierre Baranger ajoute: "Nous continuons en fin de compte tout ce qu'a toujours été la musique. Par exemple, l'époque dont parle Christophe a continué jusqu'au XVIIe siècle. L'Europe musicale existe depuis bien longtemps. Les musiciens classiques ont toujours vécu avec l'Europe dans leur tête, pour eux toutes les villes européennes étaient proches. Qu'ils soient à Prague, Moscou ou Téhéran, pour les musiciens, le concept de frontière est inconnu. Nous sommes les porte-paroles d'un savoir-faire qui nous a été transmis."

Un répertoire pour voix d'hommes

Avant de constituer le quintette vocal iranien, qui est devenu ensuite franco-iranien pour le film, Christophe avait constitué l'ensemble *Aria musica* qui se consacrait à la musique baroque, postérieure au Moyen-âge et à la Renaissance. Pour cela, il avait eu l'opportunité d'inviter trois musiciens français, Hélène Houzel au violon baroque, Emmanuelle Guigue à la viole de gambe et Bruno Procopio, claveciniste brésilien vivant en France. Des concerts avaient été donnés à Téhéran à la salle Roudaki, au centre culturel Niâvarân, au centre culturel grec de Téhéran, avec ces trois musiciens plus Rezâ Asgharzdâeh à la flûte à bec, Christophe au chant.

Emmanuelle Guigue avait été séduite par l'Iran, elle avait appris le persan à l'Institut des Langues Orientales à Paris, la pratique du Kamancheh, et est revenue plusieurs fois en Iran pour participer au film d'Arte. Le budget était bouclé, il fut difficile de lui trouver une fonction dans le groupe mais finalement on a pu l'intégrer en tant que conseiller artistique du film. Elle improvisa à la viole de gambe. Quelques concerts de pièces médiévales avec viole de gambe, oud, doudouk, percussions et chants ont été donnés au Shahr-e ketab (book city) sur l'avenue Hâfez. Puis Emmanuelle a quitté le groupe.

Par ailleurs, Christophe avait déjà essayé de faire un groupe avec des voix de femmes, mais cela n'avait pas bien fonctionné, les répétitions s'organisaient difficilement, les jeunes filles voulant avoir l'autorisation de leurs parents. Ce n'est pas le fait que les femmes ne puissent pas chanter en solistes, mais le climat social, traditionnel, culturel de l'Iran rend les choses difficiles pour les groupes mixtes. Des chanteurs corses, venus à Téhéran, avaient suscité ce désir de créer

un quintette vocal exclusivement masculin. Ce répertoire a donc été choisi et pour toutes ces raisons, le groupe fut constitué finalement de cinq hommes.

On est en 2003 et le groupe commence à travailler avec Mostafa. Christophe lui jouait une mélodie du moyen-âge et il cherchait des mélodies folkloriques du Kurdistan qui pouvaient correspondre à cette mélodie-là. Ce côté vocal a été ouvert à des instruments qui ont été choisis selon leur fonction musicale: le kamancheh instrument à corde frottée, le oud ou le setar, instrument à corde pincée, le doudouk, ou la flûte à bec pour le côté européen, en tant qu'instrument à vent, et une percussion. C'est l'idée minimale qui a présidé à la recherche des musiciens.

L'organisation du groupe Nour

Les musiciens de Nour ont tous des activités parallèles à leurs travaux communs. Ils sont professeur de chant ou de musique, graphiste ou photographe et font partie d'autres groupes musicaux, et participent à des concerts en dehors du groupe. Du fait de leur éloignement, les uns en France, les autres en Iran, ils ne se rencontrent qu'à l'occasion des concerts et des enregistrements de Nour.

Ils tiennent beaucoup à cette indépendance car ils pensent qu'ainsi il n'y a pas d'usure dans leurs relations. Cela préserve le côté exceptionnel de leurs rencontres et participe pour beaucoup, selon eux, à la continuité du groupe.

Leurs déplacements sont financés par des concerts, la recette permettant de payer les musiciens et les frais du voyage. Quand les Français viennent en Iran, ils organisent des stages dans le domaine du chant avec Jasmin Martorell et Pierre-Yves Binard, un binôme qui fonctionne bien depuis longtemps et des master classes de flûte avec Pierre Baranger. En général, les étudiants iraniens sont curieux de la culture occidentale. Certains ont pu intégrer le conservatoire de chant de Toulouse, et celui d'Orléans pour la flûte, le piano et chant, à la grande satisfaction de leurs maîtres.

Malgré les emplois du temps chargés des uns et des autres, le groupe parvient à se réunir en moyenne tous les cinq mois. En Septembre 2004 ils étaient à Firouz Abâd, en Février 2007 à Téhéran pour des répétitions et des stages, en juillet 2007 en concert à la salle Vahdat de Téhéran, en novembre 2007 en tournée européenne, en mars 2008 pour le nouvel enregistrement.

En moyenne Nour organise trois ou quatre concerts par an à l'étranger, ce qui donne le temps de travailler entre temps.

Pour 2008, des concerts sont programmés en France en juillet, en octobre, en Corée du sud et en novembre en Autriche. En 2009, un concert est programmé en février en Belgique. ■

Les musiciens de Nour ont tous des activités parallèles à leurs travaux communs. Ils sont professeur de chant ou de musique, graphiste ou photographe et font partie d'autres groupes musicaux, et participent à des concerts en dehors du groupe.



Le groupe Nour

Le documentaire animé, un nouveau regard sur le monde

Rokhsâreh GHAEMMAGHAMI

Traduit par
Babak ERSHADI

L'expression "documentaire animé" paraît, de prime abord, associer deux concepts contradictoires. En effet, le film documentaire est défini traditionnellement comme une œuvre cinématographique objective qui colle étroitement à la réalité extérieure. Il se donne pour mission d'exprimer la vérité sans qu'il y ait de manipulation ni d'artifice. Quant à l'animation (dessin animé), elle est conçue comme une pure fiction, créée, image par image, par l'artiste, sans qu'il y en ait d'équivalent dans le monde extérieur. Par conséquent, la contradiction entre le documentaire et l'animation pourrait sembler irréductible, le premier se définissant en liaison substantielle avec le réel, la seconde étant, par définition, en rupture totale avec la réalité.

Le chercheur norvégien Gunnar Strom a cependant réussi à réduire cette contradiction existant entre l'animation et le documentaire: "*Si nous examinons de près la question de l'incompatibilité entre l'animation et le documentaire, nous nous apercevons que les deux termes s'appliquent à des niveaux différents: l'animation est un terme technique relatif à une méthode de production de film ; tandis que le documentaire est une notion conceptuelle portant sur la représentation de la réalité, donc sur le contenu de l'œuvre cinématographique. Par conséquent, il serait possible théoriquement qu'un produit soit à la fois un dessin animé, du point de vue technique, et un documentaire, en ce qui concerne son contenu.*"

En tout état de cause, l'utilisation conjointe de l'animation et du documentaire existe, sous diverses formes, depuis les débuts de l'histoire du cinéma, mais c'est à partir des années 1980 que la production de films d'animation marqués par une approche documentaire, a connu un véritable essor. Des filières universitaires, consacrées à cet art et qui ont permis de le développer, ont été créées depuis la fin des années 1990.

Définitions

Tout d'abord, les chercheurs établissent une distinction entre "l'animation documentaire"[1] et "le documentaire animé"[2]. Dans le premier cas, l'accent est mis sur la technique de production, tandis que dans le second, c'est le contenu du produit qui prime sur la technique. Il faut souligner pourtant que la distinction n'a rien d'impératif, car une même production peut être qualifiée à la fois d'animation documentaire et/ou de documentaire animé, en fonction du regard que l'on porte sur le produit.

Paul Wells donne une définition plus précise du documentaire animé: "*Le documentaire animé est un film d'animation à tendance documentaire. Plus le film d'animation opte pour une représentation réaliste des choses, en ayant recours aux usages habituels des films documentaires (utilisation d'une forme de narration propre au documentaire, présentation d'informations réelles et précises, interview avec des experts, etc.), plus il s'approche du film documentaire.*"

Comme l'explique ici Paul Wells, le documentaire animé peut donc avoir recours à des interviews radiophoniques, à des commentaires scientifiques et

à la reproduction d'événements réels. Certaines animations documentaires utilisent ainsi la bande sonore d'interviews qu'elles fixent ensuite sur des images de dessin animé. Cela crée évidemment un effet très différent de ce que produit le mixage de la même bande sonore avec la prise de vue d'origine.

Il existe des animations documentaires qui montrent des personnages racontant leur vie représentée sous forme de dessin animé. Cette technique de représentation d'événements personnels ou historiques accentue un effet particulier, qui est l'approche fondamentale de tous les films d'animation: la subjectivité. Dans la plupart des cas, le documentaire animé ou l'animation documentaire prend forme lorsque la subjectivité de l'approche (élément fictif) et le contenu réaliste (élément effectif) sont réunis.

Pour mieux comprendre la notion de "tendance documentaire ", il est nécessaire de définir ce qu'est un film documentaire. John Grierson y a réfléchi. Il écrit: "*Le documentaire est un traitement créatif de la réalité*". Mais cette définition laisse la porte ouverte à différentes interprétations, car la notion de créativité peut être entendue de diverses façons.

Brian Winston qualifie, quant à lui, le documentaire de "*revendication de la réalité*", tandis que pour John Corner, le documentaire est "*l'art d'enregistrer le réel*". Le célèbre théoricien du cinéma documentaire, Carl Plantinga ne définit pas spécifiquement le documentaire: selon lui, il serait plutôt à considérer comme un art libre, dont la définition ne devrait pas être fixée d'avance.

Noël Carol attire notre attention sur la question délicate de "l'étiquetage" d'un film documentaire. A son avis, quand un réalisateur ou son producteur présentent un produit cinématographique comme film documentaire, cette étiquette joue un rôle déterminant dans l'esprit du public. En effet, l'étiquetage d'un film avant

L'animation est un terme technique relatif à une méthode de production de film ; tandis que le documentaire est une notion conceptuelle portant sur la représentation de la réalité, donc sur le contenu de l'œuvre cinématographique. Par conséquent, il serait possible théoriquement qu'un produit soit à la fois un dessin animé, du point de vue technique, et un documentaire, en ce qui concerne son contenu.



Cyanosé de Mme Rokhsâreh Ghâemmaghâmi, tourné en 2006

L'utilisation conjointe de l'animation et du documentaire existe, sous diverses formes, depuis les débuts de l'histoire du cinéma, mais c'est à partir des années 1980 que la production de films d'animation marqués par une approche documentaire, a connu un véritable essor.

même sa projection publique fige les particularités de l'oeuvre et la définition qui pourrait en être faite.

Historique du documentaire animé

Le terme "Animated documentary" (documentaire animé) n'est apparu que dans les années 1990. En effet, les dessins animés marqués par une tendance documentaire, qui avaient été produits avant les années 1990, ont souvent été classés parmi les courts-métrages ou parmi les œuvres du cinéma expérimental (en raison justement de l'absence d'une définition spécifique pour ce nouveau genre).

Cependant, l'association du film d'animation et du documentaire remonte, comme nous l'avons mentionné, aux débuts du cinéma.

Sinking of the Lusitania, tourné en 1918, est en réalité le premier documentaire animé de l'histoire du septième art. Cet ouvrage de Windsor Mc Cay est, sans aucun doute, un des rares documentaires animés qui ait été consacré à l'actualité politique. Ce documentaire est construit autour de photographies d'un bateau de croisière américain, torpillé par un sous-marin allemand en 1915, avec plus de 2000 passagers à bord. Le réalisateur a eu également recours aux récits de survivants ou de témoins de cet événement.

A partir des années 1970, le public prend goût pour un nouveau type de dessins animés et de films d'animation. Les évolutions sociales et politiques survenues à l'échelle occidentale puis mondiale expliquent en grande partie ce changement. Ces évolutions ont abouti à un malaise économique et culturel latent, qui a par exemple provoqué en France les événements de mai 1968. A cette époque-là, toutes les forces de mécontentement, non exprimées depuis la Seconde Guerre Mondiale, ont explosé en même temps. Il n'est donc pas surprenant de constater que, dans les années 1960-1970, les mouvements de femmes se sont développés parallèlement aux mouvements de gauche. Les deux mouvements d'émancipation féminine les plus célèbres ont ainsi été créés à ce moment-là (en 1968). Il s'agit du *Women's Lib* aux Etats-Unis et du *Mouvement pour la Libération des Femmes* (MLF) en France. Le nombre croissant des femmes dans les studios cinématographiques et les facultés des Beaux-arts résulte de cette nouvelle prise de position de la femme dans la société. A la même époque, les films d'animation ont commencé à être très marqués par l'autobiographie. Il semble que le cinéma documentaire a été en réalité poussé, sous l'influence de la pensée postmoderne, vers une expression autobiographique et individuelle.

Il est vrai que, depuis les années 1960, aux yeux du public et de nombreux artistes, le purisme originel de l'art moderniste avait dégénéré en formules stériles et monotones. L'art, et surtout l'architecture, s'est développé alors en réaction contre l'orthodoxie moderniste et un nouveau courant artistique est né: le post-modernisme. Contrairement au modernisme, le post-modernisme n'a pas émergé comme un mouvement reposant sur des principes théoriques précis et un style unique: tout en reconnaissant les styles précédents, il aspire à davantage d'individualité et d'originalité en art. Ce nouveau courant s'est appuyé en grande partie sur des principes artistiques traditionnels, qui ont été réinterprétés. Un grand nombre de réalisateurs de films documentaires de cette époque se sont en effet de nouveau intéressés aux documentaires des années 1920-1930, dont ils ont repris certains éléments. Ce

Depuis les années 1960, aux yeux du public et de nombreux artistes, le purisme originel de l'art moderniste avait dégénéré en formules stériles et monotones. L'art, et surtout l'architecture, s'est développé alors en réaction contre l'orthodoxie moderniste et un nouveau courant artistique est né: le post-modernisme. Le post-modernisme n'a pas émergé comme un mouvement reposant sur des principes théoriques précis et un style unique: tout en reconnaissant les styles précédents, il aspire à davantage d'individualité et d'originalité en art.

retour aux sources a favorisé, contre toute attente, l'essor du documentaire animé moderne.

Vers la fin des années 1970, les fondateurs de la compagnie Ardman sont à considérer comme les porte-étendards du mouvement d'animation documentaire: Peter Lord et David Sproxton ont en effet créé une série d'animations mettant en scène des marionnettes en pâte à modeler. Ces marionnettes retraçaient la vie de certaines personnes interviewées, dont on entendait la voix (la bande son originale était sauvegardée). L'une de leurs premières créations a été *Confessions d'une fille de foyer* qui a rencontré un tel succès que la chaîne BBC a commandé à la compagnie Ardman d'autres *Conversations animées* (1978). Ensuite, ces deux cinéastes ont produit aussi la série *Des bribes de conversation* pour la BBC.

"Le confort des créatures" (*Comfort Creatures*, 1989) est l'une des plus célèbres productions de la compagnie Ardman. Pour créer ce film d'animation, les auteurs ont interviewé des passants à propos de la question du logement. Ils ont fixé ensuite la bande sonore de ces interviews sur des images d'animation dont les personnages en pâte à modeler sont les animaux d'un zoo. Un microphone est placé dans le cadre de l'image, devant les animaux, pour donner une impression de documentaire.

Les ouvrages de la compagnie Ardman ont influencé un grand nombre de réalisateurs de films d'animation. Le célèbre réalisateur Chris Flandreth dit par exemple s'être inspiré de ce film de la compagnie Ardman, *Le Confort des créatures*, pour créer son film *Ryan* (2004).

A partir des années 1990, le développement de la technologie numérique a réduit considérablement le coût technique des productions cinématographiques, ce qui a renforcé l'indépendance des réalisateurs de films d'animation vis à vis des grands studios cinématographiques. Les réalisateurs ont alors davantage et plus librement exprimé leurs expériences personnelles et leur monde imaginaire à travers des séquences ou des films d'animation.

Un nombre considérable d'animations documentaires ont été réalisées depuis lors, comme "La voix de sa mère" (*His Mother's Voice*, 1997) de Dennis Topicof, "Danser à l'intérieur" (*Dancing Inside*, 1999) de Guilian Lassy, "*Le silence*" (Silence, 1998) d'Orly Yadin, et *Ryan* (2004) de Chris Flandreth.

Au début du XXIème siècle, sous l'impulsion de recherches cinématographiques et des perfectionnements de la technologie numérique, un nouveau courant de documentaires animés, scientifiques, a vu le jour. La série de films d'animation "Marcher avec les dinosaures" (*Walking with Dinosaurs*, 1999) est l'une des premières créations de ce genre. Dans ce film, toutes les images, magnifiquement

Au début du XXIème siècle, sous l'impulsion de recherches cinématographiques et des perfectionnements de la technologie numérique, un nouveau courant de documentaires animés, scientifiques, a vu le jour.



Extrait du film Creature comfort *(Le confort des créatures)- Peter Lord- 1989*

réalistes, sont produites par des techniques d'animation. Le film est parfaitement documenté et décrit avec rigueur des lieux, des époques et des créatures disparus. Le perfectionnement de la production d'images numériques est extrêmement rapide, de sorte que l'on peut aisément imaginer que ces images numériques pourraient, dans un très proche avenir, devenir aussi réalistes que des prises de vue ordinaires. Il est évident que le développement de ces nouvelles technologies aura une influence décisive sur les notions de documentaire et de dessin animé, amenant à définir autrement le documentaire animé.

Le perfectionnement de la production d'images numériques est extrêmement rapide, de sorte que l'on peut aisément imaginer que ces images numériques pourraient, dans un très proche avenir, devenir aussi réalistes que des prises de vue ordinaires. Il est évident que le développement de ces nouvelles technologies aura une influence décisive sur les notions de documentaire et de dessin animé, amenant à définir autrement le documentaire animé.

Le documentaire animé en Iran

L'histoire du cinéma documentaire en Iran est très ancienne, presque aussi ancienne que celle du cinéma documentaire international. Les premiers documentaires iraniens appartiennent à l'époque de la dynastie Qâdjâre. Ils ont été réalisés au début du XXème siècle par Mirzâ Ebrâhim Khân, alias Akkâsbâshi (qui veut dire littéralement en persan: "maître photographe"). En effet, Mirzâ Ebrâhim Khân était photographe officiel à la cour du roi Mozaffar-ed-din Shâh.

Le premier film d'animation en Iran a été imaginé par M. Esfandiyâr Ahmadieh, qui a produit *Mollâ Nasreddine* en 1957.

Le Centre de l'Education Intellectuelle des Enfants et des Adolescents (en persan: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان), fondé en 1960, a produit également des films d'animation à partir des années 1970. Certaines des productions de ce centre peuvent être classées dans la catégorie des documentaires animés. Cependant, le documentaire animé ou l'animation documentaire restaient, à cette époque, très méconnus en Iran.

Il y a eu pourtant des artistes qui se sont aventurés instinctivement dans ce domaine, sans avoir reçu de formation particulière et sans connaître les fondements théoriques ou l'histoire de ce genre de productions cinématographiques.

Les Collines de Marlik (1963) de M. Ebrâhim Golestân est peut-être le premier véritable documentaire animé iranien. Dans ce film, l'auteur a utilisé la technique "arrêt sur image" pour montrer des pièces découvertes sur le site archéologique des Collines de Marlik. La succession de ces images permet au réalisateur de relater la vie des hommes qui vivaient, il y a des milliers d'années, sur les collines de Marlik, et comment ils en sont venus à combattre des envahisseurs. L'auteur a donc utilisé la narration sur cette succession d'images arrêtées.

Dans les années 1970, période d'essor de l'animation documentaire en Europe, un groupe de jeunes artistes iraniens, ayant étudié le cinéma dans les pays européens, s'avère très actif au Centre de l'Education Intellectuelle des Enfants et des Adolescents. Ils produisent certains documentaires animés. Cependant, il faut admettre que la plupart de ces films sont dépourvus de deux éléments, fondamentaux pour être qualifiés de documentaire animé: l'individualité et le recours volontaire à l'expression documentaire.

En réalité, la plupart de ces films d'animation, commandés par le Centre de l'Education Intellectuelle des Enfants et des Adolescents, avaient des visées éducatives. L'un d'entre eux est une œuvre remarquable, produit en 1983: *De l'ancien Téhéran au Téhéran moderne*[4]. Les réalisateurs de ce film, Mmes Nafisseh Riyâhi et Soudâbeh Agâh y narrent l'histoire de la ville de Téhéran en utilisant des dessins et des photos anciennes. Le mouvement des photos est créé par la



Extrait du film Az Tehran ta tehran *(De Téhéran à Téhéran)*
-Nafise Riahi - 1983

technique du "cut-out" et parfois aussi grâce à des dessins sur papier calque. Bien que la narration garde toujours un ton sérieux, les images sont parfois débordantes d'une ironie joyeuse.

M. Farshid Mesqali est proche de l'animation documentaire dans ses trois œuvres: *Regarde de nouveau* (1974), *Une goutte de sang, une goutte de pétrole* (1983) et *Pourquoi et comment?* (1985). Le documentaire animé *Les enfants au musée* (1987) de M. Abdollâh Alimorâd est aussi remarquable. Il faut citer également *Le mal de dents* (1980) du célèbre cinéaste iranien Abbâs Kiarostami. Dans ce documentaire éducatif destiné aux enfants, le réalisateur a introduit de véritables séquences d'animation.

L'évolution numérique des années 1990 a entraîné l'usage plus large de techniques d'animation dans les documentaires iraniens, notamment ceux consacrés à l'archéologie. Des séquences d'animation numérique ont ainsi été utilisées pour reconfigurer des monuments détruits ou reconstituer des événements anciens. *Moi Darius* de Vahid Bâqerzâdeh, *Vers l'arbre de vie* de Mohsen Ramezânzâdeh, la série *Patrimoine culturel de l'Iran* (quatrième épisode) et *Les héritiers de Kiyoumars* de Pejmân Mazâheri sont des documentaires archéologiques qui ont partiellement utilisé des techniques d'animation. *La Splendeur de Persépolis* (2003) de Farzine Rezayân a même eu recours avec brio aux techniques d'animation en trois dimensions (3D) pour reproduire Persépolis, ancienne capitale des Achéménides.

A partir des années 1990, l'animation se généralise et apparaît également dans les documentaires industriels iraniens. Des séquences animées en 3D y sont introduites pour simuler les processus industriels, pour voyager dans le futur, montrer des produits finis ou qui n'ont pas encore été conçus ou fabriqués, pour prévoir le résultat final d'un projet de développement, etc.

Si nous considérons la technique de

L'évolution numérique des années 1990 a entraîné l'usage plus large de techniques d'animation dans les documentaires iraniens, notamment ceux consacrés à l'archéologie. Des séquences d'animation numérique ont ainsi été utilisées pour reconfigurer des monuments détruits ou reconstituer des événements anciens.

A partir des années 1990, l'animation se généralise et apparaît également dans les documentaires industriels iraniens.

prise de vue "time laps", c'est-à-dire une prise de vue à intervalles de temps réguliers, comme une technique d'animation, nous pourrons considérer *Le jour, la lettre*[5] (2002) de Mohammad-Ali Safoua comme le premier documentaire animé iranien qui utilise des voix et des bruits réels dans la bande sonore principale. Le sujet de ce documentaire animé est tiré d'un fait réel: la noyade accidentelle de six écolières dans le grand bassin du Parc central de Téhéran. Sur la bande sonore, on entend la voix de présentateurs de la radio et de la télévision qui diffusent la nouvelle de la noyade tragique. Il y a également la voix d'un narrateur-commentateur qui exprime la pensée et les émotions du réalisateur lui-même. Ce narrateur commence par une dédicace: "*Ce film est dédié aux jeunes fleurs qui se sont fanées dans l'eau*". On voit alors des fleurs dans un verre d'eau en train de se faner rapidement, en même temps que les voix des présentateurs de la radio et de la télévision annoncent la nouvelle du drame des six écolières. Cette séquence de la fleur qui se fane a été obtenue par une prise de vue "time laps" : pendant une semaine, une caméra a filmé le flétrissement d'une fleur, qui est retransmis en accéléré dans le film. L'avantage de ce procédé est qu'il permet, par une métaphore visuelle, d'exprimer une impression, la subjectivité du réalisateur. Cela s'avère d'autant plus important à souligner que les techniques d'animation avaient été utilisées jusqu'ici, dans la plupart des documentaires iraniens, uniquement dans un souci pratique. Elles n'étaient pas mises au service de l'expression des sentiments profonds de l'auteur.

Les documentaires iraniens favorisent généralement l'introspection, la subjectivité. Ils considèrent le réel avec émotion et passion au lieu de s'astreindre à l'objectivité, à la neutralité. Cette tendance à la subjectivité pourrait donc favoriser le développement des films d'animation.

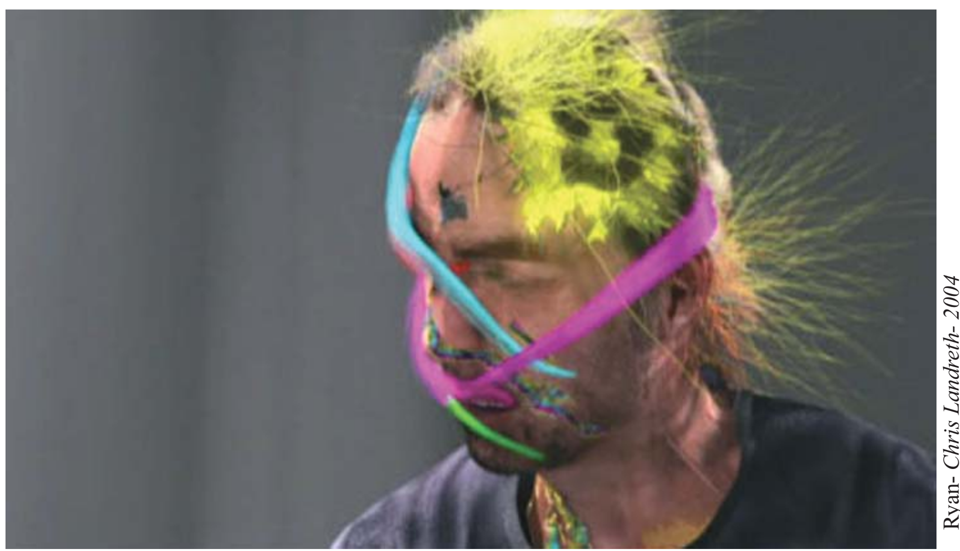
Cyanosé (en persan : سیانوزه) de Mme Rokhsâreh Ghâemmaghâmi, tourné en 2006, est un documentaire de trente minutes comprenant dix minutes d'animation, qui décrit les conditions de vie difficiles de Jamshid Aminifar, artiste peintre de rue à Téhéran.

Pour réaliser ce film, une fois les prises de vue terminées, la réalisatrice a, pendant le montage, introduit des plans d'animation. Un schéma préliminaire de ces séquences d'animation avait été mis au point avant le tournage. Il a été légèrement modifié au moment du montage. Pour mettre au point ces animations, la réalisatrice a réutilisé les motifs d'environ 200 tableaux de Jamshid Aminifar, racontant l'histoire de sa vie à partir de ses œuvres.

Malgré tous ces exemples, il faut admettre que les films d'animation iraniens sont le plus souvent dépourvus d'une approche esthétique et rares sont ceux qui cherchent à exprimer les sentiments profonds et le monde intérieur des héros ou réalisateurs. Pourtant les documentaires iraniens favorisent généralement l'introspection, la subjectivité. Ils considèrent le réel avec émotion et passion au lieu de s'astreindre à l'objectivité, à la neutralité. Cette tendance à la subjectivité pourrait donc favoriser le développement des films d'animation.

Il y a en effet beaucoup de facteurs favorables au développement du documentaire animé en Iran, compte tenu des conditions politiques, culturelles et sociales du pays:

1- **Le souci de protéger, sous le couvert de l'anonymat, l'identité de victimes des problèmes sociaux:** Le taux élevé de la toxicomanie, les problèmes socioculturels des femmes et des jeunes comptent parmi les questions



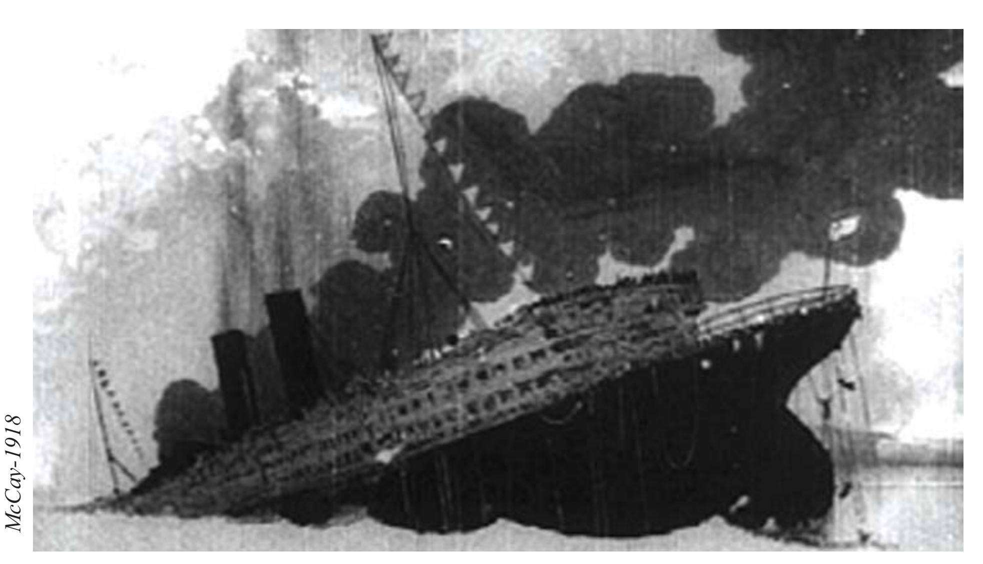
Ryan- *Chris Landreth*- 2004

les plus importantes qui agitent la société iranienne aujourd'hui. Protéger l'identité des personnes interrogées ou filmées s'impose aux documentaristes qui traitent ces sujets. Or, le recours aux techniques numériques de filtrage pour masquer les visages porte préjudice à la valeur esthétique des films documentaire, les réduisant souvent à des reportages télévisés. Les documentaristes sont confrontés à leur responsabilité d'artiste et à leur engagement social: le consentement de la personne filmée est-il suffisant pour que l'on puisse diffuser son image de façon non masquée, lorsqu'elle est aux prises avec la société (comme par exemple pour un toxicomane)? La diffusion de ses images ne risque-t-elle pas d'aggraver son cas? Dans de telles circonstances, le recours aux techniques d'animation est un moyen efficace pour remplacer les images tournées, tout en préservant la bande sonore. Les techniques d'animation et leur immense potentiel esthétique peuvent même renforcer l'effet recherché par le réalisateur, par rapport à ce que lui apporterait l'image réelle de ses personnages.

2- **L'animation en tant qu'instrument éducatif:** Depuis longtemps, les films d'animation ont été, en Iran, mis au service de l'éducation, surtout l'éducation des enfants. Dans les pays scandinaves (qui ont la réputation d'être avancés du point de vue des libertés sexuelles), les films d'animation ont été largement utilisés pour enseigner aux élèves certaines questions de la vie sexuelle et conjugale dont l'explication était parfois trop difficile pour les enseignants. Cela serait bénéfique pour le système éducatif iranien de s'inspirer de telles initiatives, d'autant plus que des obstacles sociaux, culturels et moraux empêchent souvent dans le pays la transmission convenable de ces connaissances, ô combien nécessaires. La distance que crée le recours à l'animation par rapport aux images réelles faciliterait beaucoup cette tâche.

3- **L'animation au service des documentaires historiques:** Compte tenu des coûts pharamineux de la production des films historiques, l'animation documentaire peut être un moyen moins coûteux et parfois plus efficace pour familiariser le public avec les différents chapitres de l'histoire

Les techniques d'animation et leur immense potentiel esthétique peuvent même renforcer l'effet recherché par le réalisateur, par rapport à ce que lui apporterait l'image réelle de ses personnages.



Sinking Lusitania *(Le naufrage du Lusitania)*- *Winsor McCay-1918*

plusieurs fois millénaires de l'Iran.

L'animation peut être un instrument efficace pour la transmission visuelle et allégorique du sens profond des œuvres littéraires.

4- **L'animation, expression de la subjectivité de la pensée:** La pensée iranienne est dominée parfois par une forte subjectivité, notamment quand il s'agit de l'expérience intuitive et gnostique si chère à la plupart des Iraniens. L'animation peut donc être un instrument efficace pour la transmission visuelle et allégorique du sens profond des œuvres littéraires.

Compte tenu des coûts pharamineux de la production des films historiques, l'animation documentaire peut être un moyen moins coûteux et parfois plus efficace pour familiariser le public avec les différents chapitres de l'histoire plusieurs fois millénaires de l'Iran.

5- L'animation pour contourner les obstacles d'ordre moral, religieux et social: La morale orientale et la culture islamique des Iraniens sont fortement marquées par les principes de pudeur et de décence. Par conséquent, le cinéaste, dans le sens large du terme, doit éviter la visualisation de scènes qui pourraient choquer l'opinion publique et enfreindre les règles sociales et religieuses de la société iranienne, comme la question du voile des femmes. Prenons l'exemple d'images d'une femme non voilée, qui pourraient donner des informations de grande importance, mais dont la projection publique serait impossible en raison de l'obligation de porter le Hidjab islamique dans le cinéma en Iran. Le traitement de ces plans par des techniques d'animation permettrait de résoudre facilement le problème.

L'animation documentaire a, sans aucun doute, de nombreuses autres qualités, et nous ne sommes qu'au début de ce long chemin qui enrichira davantage le septième art en Iran. ■

1. "Documentary Animation" en anglais.
2. "Animated Documentary" en anglais.
3. Pâte à modeler : pâte malléable avec laquelle les enfants façonnent des objets.
4. En persan: از طهران تا تهران jouant sur le changement de l'orthographe du nom de la capitale iranienne en moins d'un siècle.
5. En persan: "روز- نامه", un jeu de mot sur l'équivalant persan de 'journal', qui veut dire littéralement "lettre du jour".

Hommage à Djamshid Aminifar, peintre de rue à Téhéran

Alice BOMBARDIER

En 2004, Djamshid Aminifar a pris le parti, malgré les critiques acerbes de son entourage, de devenir peintre de rue. Il est le seul peintre de rue qui semble exister à Téhéran. Installé au croisement des rues Enghelâb et Felestine, il ramasse des débris épars, des planches, des cartons, des carcasses de roue, des bouts de ventilateurs… et les transforme en objets singuliers, animés par un univers pictural particulier, foisonnant. Innovant par son style naïf et personnel, il peint en pleine rue puis stocke ses œuvres derrière une palissade. Le contraste est grand entre cet homme - issu d'un milieu social aisé et ayant fait, avant la Révolution, des études artistiques en Angleterre - et le regard consterné de l'ensemble d'une opinion publique peu sensibilisée à cet art. La plupart des passants sont apeurés à la vue de cet artiste marginalisé.

Posées à même le sol entre l'Université de l'Art et le café Godot, ses œuvres ont cependant attiré le regard d'un petit nombre d'étudiants, enclins à encourager cette nouvelle pratique artistique. Ces quelques jeunes Iraniens sont devenus solidaires d'un artiste quotidiennement confronté à la malveillance de nombreux passants. Ces derniers apparaissent d'ailleurs sous la forme de vaches dans les œuvres de l'artiste. Celui-ci s'exclame: "Je veux que mes tableaux leur renvoie cette image d'eux-mêmes". Ali Fakhâri, lycéen, a organisé deux expositions en l'honneur de l'artiste: l'une en février 2006 au Centre culturel et artistique Bahman, l'autre à l'automne 2007 mais n'a pu vendre que très peu d'œuvres. D'après lui, Djamshid Aminifar serait "le Van Gogh de l'Iran". Rokhsâreh Ghâemmaghâmi, réalisatrice, a élaboré en 2007 un film documentaire, Cyanosé, comprenant dix minutes d'animation, sur l'artiste, sa vie, son oeuvre, la richesse de son imagination. Selon elle, Djamshid Aminifar représente "la figure même de l'Artiste". Ce film a remporté un vif succès en Europe, au Canada et même en Iran.

Pourtant, Djamshid Aminifar, peintre de rue, vit dans une précarité accrue. Nous craignons qu'il ne devienne davantage marginalisé. Son rêve: être reconnu, et exposer, pourquoi pas à l'étranger… ■



Djamshid Aminifar peignant au carrefour des rues Enghelâb et Félestine, avril 2008

Les enjeux de la conservation et de la diffusion des images de guerre en Afghanistan

Sarah MIRDAMADI

Du 7 au 8 avril 2008, un colloque organisé conjointement par l'Institut Français de Recherche en Iran (IFRI) et le Centre du Cinéma Documentaire et Expérimental iranien consacré au cinéma de guerre documentaire ainsi qu'à la question de la sauvegarde et de la diffusion de ce patrimoine audiovisuel, a rassemblé divers spécialistes et techniciens du cinéma, invités à débattre autour de ce thème à partir des exemples de l'Iran (1980-1988) et de l'Afghanistan (1979-2001). Etaient notamment présents Agnès Devictor, spécialiste du cinéma iranien, Camille Perréand qui, dans le cadre d'un projet de l'Institut National de l'Audiovisuel (INA) visant à aider la numérisation des archives cinématographiques et télévisuelles afghanes, a passé plusieurs mois à Kaboul pour mener à bien ce projet, et Youssouf Jânnesâr, qui fut le caméraman du Commandant Ahmad Shâh Massoud et filma à ses côtés des images des combats et du quotidien de ses troupes durant plus de 20 ans, de l'invasion soviétique à l'assassinat de ce dernier le 9 septembre 2001. Il détient des archives personnelles rassemblant près de 1200 heures d'images. Il commença à filmer les actions de la résistance de l'Armée islamique dès l'âge de 15 ans, sans avoir reçu de formation, en apprenant petit à petit à se servir d'une caméra sur le terrain.

Durant ce colloque, des images d'archives de la guerre Iran-Irak ainsi que les films de Morteza Avini ont été diffusés et un court métrage rassemblant une sélection d'images tournées par M. Jânnesâr en Afghanistan, de 1979 à 2001. Nous reviendrons essentiellement ici sur l'intervention de M. Perréand qui, en partant de l'exemple afghan, a évoqué les enjeux liés à la sauvegarde et à la diffusion des images de guerre, ainsi que leur rôle dans la reconstruction d'un pays sortant d'un conflit.

Conservation des images et enjeux de mémoire

M. Camille Perréand a tout d'abord rappelé l'importance de la nécessité de la sauvegarde des images, qui font partie intégrante de la mémoire d'un pays et d'une nation. Le processus de sauvegarde est ainsi intimement lié à la conservation de l'identité nationale, et permet à un peuple - et plus particulièrement aux jeunes générations - de se réapproprier sa mémoire, particulièrement lorsqu'il a subi de nombreuses années de guerre ayant provoquée de profonds changements internes. La mise en place d'un processus de protection du patrimoine audiovisuel est d'autant plus nécessaire en Afghanistan qu'il fut à de nombreuses reprises exposé à un danger de disparition totale, à la fois pour des raisons idéologiques, à cause des destructions liées aux années de guerre civile, et du fait de la faible qualité des supports utilisés lors de la prise d'image.

La conservation des images: un processus nécessaire mais non dépourvu de certaines contradictions

De façon générale, M. Perréand a insisté sur l'urgence de la conservation et de la protection du patrimoine audiovisuel mondial actuel, qui, selon les

estimations, serait d'environ 200 millions d'heures. Selon lui, si un processus de sauvegarde n'est pas mis en place rapidement, près de 80% de ce patrimoine pourrait disparaître d'ici quelques décennies, du fait de la dégradation des supports d'enregistrement et du matériel de lecture. Des "migrations" des supports anciens à d'autres plus modernes et de meilleure qualité, tel que le format numérique, ont donc été réalisées au sein de nombreux pays. Le défi actuel reste de découvrir des formats plus stables et de gérer financièrement et temporellement le transfert régulier d'un support à un autre. En outre, toute sauvegarde comporte deux problèmes principaux: tout d'abord, elle constitue en soi une activité hautement consommatrice de technologie à forte valeur ajoutée; de plus, le processus de sauvegarde tend à entrer en contradiction avec le principe de l'accessibilité des archives qui sont souvent transférées sur des supports spéciaux et donc peu accessibles, aux réalisateurs de films, par exemple. A l'inverse, des supports plus souples permettraient une plus grande accessibilité à ces archives, mais seraient également plus fragiles, et susceptible d'être abîmés et dégradés par de nombreuses utilisations, ainsi que par le passage du temps.

Cependant, selon M. Perréand, tout processus de sauvegarde à l'échelle d'un pays se doit d'être effectué avec l'aide des autorités politiques centrales, seules autorités à même de mettre en place des règles générales et de centraliser l'ensemble du processus en rassemblant l'ensemble des archives dans un seul organisme. L'Etat dispose également de moyens importants, et est capable de se projeter à l'international et de récupérer certaines images de son patrimoine audiovisuel national dispersées à l'étranger, notamment celles liées aux visites officielles des leaders nationaux à l'étranger.


Camille Perréand

Youssouf Jânnesâr

Le processus de sauvegarde est intimement lié à la conservation de l'identité nationale, et permet à un peuple - et plus particulièrement aux jeunes générations - de se réapproprier sa mémoire, particulièrement lorsqu'il a subi de nombreuses années de guerre ayant provoquée de profonds changements internes.

Le cas afghan

La mise en place d'un tel processus est d'autant plus urgent pour un pays qui vient de sortir de la guerre, et dans un pays où certaines forces en présence, - le cas échéant, les Talibans, - ont notamment fait preuve d'un rejet de l'image et d'une volonté de destruction du patrimoine audiovisuel du pays datant d'avant leur arrivée au pouvoir. Dans ce sens, au cours de ces dernières années, certains officiels afghans ont exprimé leur volonté de rassembler l'ensemble des images d'archives cinématographiques et télévisuelles afin d'éviter de plus amples

La sauvegarde du patrimoine audio a permis, à la suite de la chute des Talibans, la rediffusion à la radio de vieilles chansons afghanes faisant partie intégrante de la mémoire collective, contribuant ainsi à recréer un certain sentiment d'appartenance à une même communauté et permettant de reforger un héritage culturel consensuel, au-delà des différences communautaires et ethniques.

pertes et dégradations du patrimoine d'images national. Ces quelques personnes n'étaient cependant qu'une minorité, beaucoup de personnes ne considérant en effet pas la mise en place d'un processus de conservation du patrimoine audiovisuel comme une priorité essentielle dans l'immédiat.

Cependant, la sauvegarde du patrimoine audio a permis, à la suite de la chute des Talibans, la rediffusion à la radio de vieilles chansons afghanes faisant partie intégrante de la mémoire collective, contribuant ainsi à recréer un certain sentiment d'appartenance à une même communauté et permettant de reforger un héritage culturel consensuel, au-delà des différences communautaires et ethniques. La conservation et la diffusion des archives audiovisuelles peuvent également avoir une influence non négligeable dans le processus de reconstruction d'un pays, qui ne se limite évidemment pas aux infrastructures matérielles.

Après la mise en place de ce processus de rassemblement des images et leur transfert sur des supports plus modernes, une deuxième étape consistera à multiplier les formations pour assurer au pays une autonomie de ses techniciens, notamment dans l'entretien du matériel, ainsi qu'à mettre en place des bases de données documentaires et une indexation des images et un système de classement par mot-clé.

Un "droit à l'oubli"?

Se pose cependant la question suivante: faut-il tout conserver, faut-il tout montrer? Certaines images "gênantes" de la guerre civile montrant les parties en présence ne peuvent-elles pas parfois nuire à cette réconciliation? Un "besoin d'oubli" est-il justifiable? Où "tout montrer" permet-il de mettre chacun face à ses responsabilités et d'affronter les traumatismes récents? La réponse n'est pas si évidente. Ainsi, en France, à la fin de la Seconde Guerre mondiale, certaines images liées à la collaboration ont été volontairement "omises" lors du processus de sauvegarde des archives dans le cadre d'une reconstruction de la mémoire mettant davantage en valeur l'action héroïque de la "France résistante", érigé en socle de la construction d'un nouveau consensus national.

Filmer la résistance afghane: le Commandant Massoud et la conscience de l'utilité de l'image

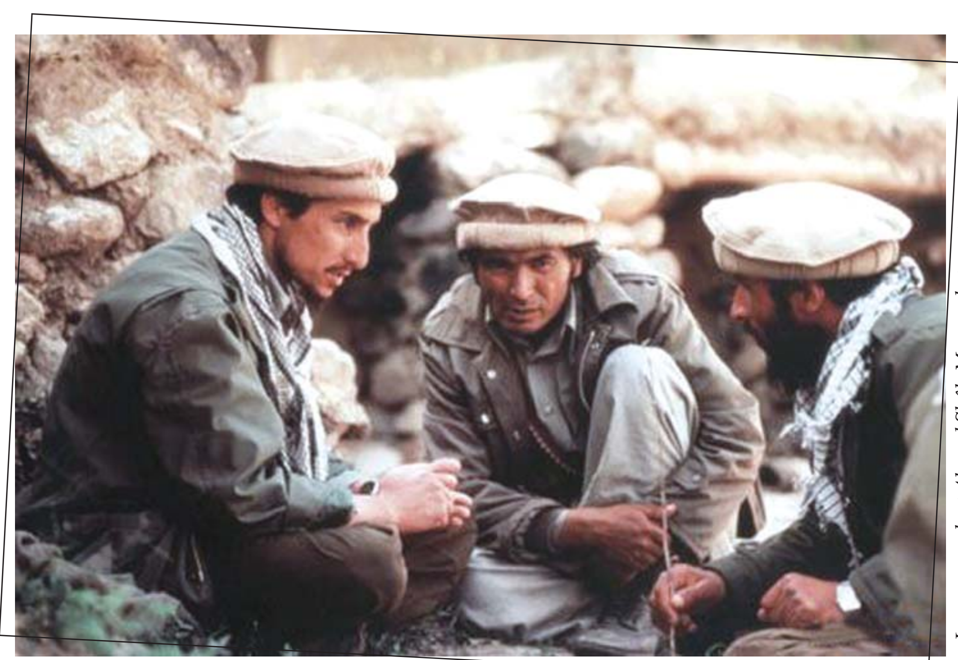
M. Jânnesâr a quant à lui insisté sur l'importance qu'accordait le Commandant Massoud à l'image. Dès le début de ses opérations de résistance, ce dernier avait à ses côtés quelques caméramans qui le filmaient dans son quotidien, au côté de ses hommes. Pour lui, ces images avaient trois buts principaux: un objectif stratégique, les images permettant de faire du repérage et de déterminer les positions de l'ennemi; un objectif pédagogique, les scènes de guerres filmées étant ensuite rediffusées et montrées aux combattants afin qu'ils s'auto évaluent et se rendent compte de leurs erreurs, et enfin, un but de témoignage pour les générations futures, afin qu'elles prennent conscience des réalités de cette guerre et de la résistance afghane. Ahmad Shâh Massoud a donc très tôt compris l'importance de l'image dans la construction de la mémoire. Il disait également à ses caméramans qu'ils seraient doublement récompensé par Dieu, d'abord pour avoir participé à la guerre, mais également pour avoir, au travers la prise d'image, servi les générations futures.

L'absence de dimension propagandiste

Cependant, contrairement à la grande

majorité des films tournés en temps de guerre dans d'autres pays, les images n'étaient aucunement destinées à faire de la propagande et n'étaient pas tournées dans une logique de diffusion dans l'immédiat. Ils n'avaient donc pas de dimension mobilisatrice et n'étaient pas destinés à augmenter les rangs, ou à susciter un mouvement de sympathie générale pour le Commandant Massoud et ses troupes à l'échelle nationale. Tournés avant tout pour la mémoire et la postérité, à l'instar des films de Morteza Avini, ces films dénués de slogans et de dimension propagandiste laissent donc au spectateur une plus grande liberté d'interprétation, chose rare dans ce genre de films qui demeure souvent instrumentalisé à des fins idéologico-politiques. De par le témoignage qu'elles renferment et malgré leur caractère récent et donc parfois sensible, ses images doivent donc être protégées des multiples menaces tant naturelles que politiques qui pourraient entraîner leur disparition progressive. L'un des problèmes majeurs demeure cependant le caractère fragmentaire des images filmées, la majorité des images disponibles ayant été avant tout filmées par les hommes du Commandant Massoud. Nous sommes donc encore loin de disposer d'un patrimoine visuel permettant une lecture plus exhaustive de la guerre. En outre, l'absence de véritable consensus national concernant la nécessité de conservation empêche la mise en place d'un véritable processus de rassemblement des images permettant de constituer un système d'archivage numérisé, rassemblant l'ensemble des images tournées durant ces décennies de conflit. L'image demeure dans tous les cas un enjeu essentiel dans la reconstruction d'un pays sorti de guerre, en permettant de reconstruire une représentation commune - même si parfois quelque peu "mythique", et adaptée aux logiques de réconciliation du présent -, du passé national, et de recréer une sorte de nouveau regard partagé créant l'esquisse d'un lien entre les différentes composantes d'une population déchirée par des décennies de guerre. ■

Ahmad Shâh Massoud a donc très tôt compris l'importance de l'image dans la construction de la mémoire. Il disait également à ses caméramans qu'ils seraient doublement récompensé par Dieu, d'abord pour avoir participé à la guerre, mais également pour avoir, au travers la prise d'image, servi les générations futures.



Le commandant Ahmad Shâh Massoud et ses troupes

Le cinéma iranien post-révolutionnaire: étude sémiologique

Assal BAGHERI

Le cinéma en Iran, du fait de particularités liées à la culture iranienne mais aussi à la politique du pays, est très complexe. Dans un souci de vraisemblance, soucieux de ne pas choquer les dirigeants politiques et le public, le cinéaste iranien utilise un certain nombre d'expédients pour pouvoir montrer son art. Notre hypothèse consiste à dire qu'il existe, dans le cinéma iranien, une grammaire codifiant les relations humaines, notamment les relations homme-femme.

Notre angle d'approche des films iraniens est sémiologique (du grec *séméion*, "signe"), c'est-à-dire que nous tentons de relever et d'interpréter les différents systèmes de signes (langue, codes, signalisations, etc.) décelables dans le cinéma iranien. Notre travail est largement tributaire de la "sémiologie des Indices" élaborée par Anne-Marie Houdebine[1]. Cette sémiologie s'intéresse, dans la publicité, le théâtre ou le cinéma, aux signes apparents qui indiquent avec probabilité différents modes sociaux ou culturels en vigueur au sein d'une communauté. Saussure avait été le premier à définir la sémiologie en tant que science "*qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale*".[2] Selon lui, la sémiologie englobe tous les systèmes de signes, même la linguistique, car le langage est bien un système de signes exprimant des idées.

La sémiologie des Indices réconcilie la sémiologie de la communication de George Mounin et la sémiologie de la signifiance de Roland Barthes, depuis longtemps opposées. En effet, Barthes insiste, dans ses études sémiologiques, sur les significations culturelles sous-tendues par les signes tandis que pour Mounin le plus important est la fonction communicationnelle des signes.

Nous ne pouvons pas présenter la sémiologie du cinéma sans mentionner Christian Metz. Fondateur de cette science, Metz a été très marqué par le mouvement structuraliste qui s'esquisse à partir de 1965. Ce courant prônait que le langage était la base et la condition de possibilité du signifiant. Le cinéma, en tant que système signifiant, commença dès lors à être étudié comme un langage. Metz a été le premier à mettre en évidence la grammaire de ce langage et ses nombreuses dimensions, psychologiques, sociologiques ou culturelles.

Notre étude des signes s'effectue en deux étapes. La lecture formelle ou sémio-descriptive, étape initiale de l'analyse sémiologique, est suivie par une analyse de contenu ou sémio-interprétative, qui identifie les connotations, les effets de sens… décelables dans un corpus de films et faisant référence, à un niveau externe, à des valeurs culturelles, sociales, historiques ou encyclopédiques. L'analyse sémio-interprétative permet donc de comprendre ce qui se cache derrière certains procédés cinématographiques, quel est le but de ces derniers et quel sens ils véhiculent.

Dans un troisième temps, il est important de bien cerner la situation communicationnelle: qui est l'expéditeur attesté ou déduit du signe et qui en est le destinataire.

Notre corpus d'étude est composé de cinq films : *Le foulard bleu* (1994) de Rakhshân Bani-Etemad, *Le ruban rouge* (1998) d'Ebrâhim Hâtami-Kiâ, *Un*

parapluie pour deux (2001) d'Ahmad Amini, *Siavash* (1998) de Sâmân Moghadam, *Le chant du cygne* (2001) de Saeed Asadi. Ces films ont pour point commun une histoire d'amour. Ils traitent donc, d'une façon ou d'une autre, d'un sujet difficile à filmer dans le cinéma iranien, si réglementé. A leur sortie, ils ont touché le public par leur vraisemblance, ce qui n'est pas toujours le cas dans le cinéma iranien. Il existe beaucoup de films qui mettent en scène des relations humaines tellement invraisemblables que le spectateur ne peut qu'en rire. Aucun sentiment véridique n'est transmis, le public reste donc insensible. Par exemple, un film relate le retour d'un fils chez lui après plusieurs années de combat. Celui-ci est accueilli à la gare par sa mère, qui lui adresse un simple mot de bienvenue. Ces retrouvailles mère-fils ont été reconstituées sans aucune finesse par le réalisateur. Bien sûr, la difficulté réside dans le fait que les acteurs de sexe opposé ne peuvent se toucher dans un film iranien. L'enjeu est d'arriver à suggérer ces choses sans vraiment les montrer, ce qui fait la beauté de l'art par ailleurs.

Suite à l'étude détaillée de ces cinq films, nous avons effectué un classement des signes que nous y avons repérés. Notre système d'indices est ainsi constitué de trois groupes, chacun divisé en trois sous-strates. Le premier groupe englobe les gestes, tels "le regard", "le geste avorté" et "la scène de retour". Le second comprend les éléments intermédiaires, "truchements de sens", comme "l'enfant-objet animé", "l'objet inanimé" et "le symbole". Enfin, le troisième ensemble est constitué d'éléments de la mise en scène, à l'instar de la "musique", des "transitions" et des "hors champs". Nous allons essayer d'expliquer ce système d'indices en se basant sur des exemples concrets, tirés de notre corpus.

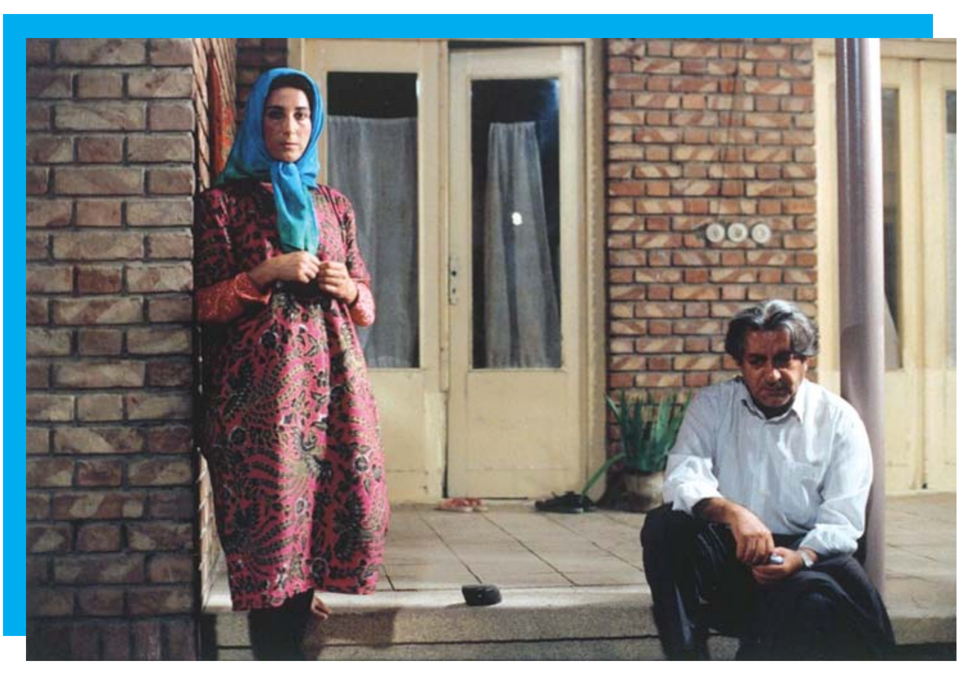
Tout d'abord, les gestes sont très intéressants car ils témoignent de la nature des relations et du degré d'attachement entre les gens, attachement naissant, confirmé ou intime.

Le regard est un élément fondamental de cette gestuelle. En effet, dans tous les films que nous avons pu voir, il joue un rôle très important car il révèle l'état d'esprit des personnages. Il peut être le signe d'une passion ou d'une âme bouleversée. Les différents regards racontent tous une histoire. Dans notre corpus de films, les jeux de regard sont monnaie courante. Nous remarquons à plusieurs reprises un échange complexe de regards entre les partenaires: un protagoniste en fixe un autre et l'autre, intimidé, baisse les yeux. Par exemple, dans une des scènes du *Foulard bleu*, la femme détourne le regard lorsqu'elle s'adresse à son patron. Mais quand elle pense qu'il ne la regarde pas, elle le dévisage, avant de baisser les yeux à nouveau dès que leurs regards se croisent. Dans une des scènes du *Ruban rouge*, nous retrouvons la même situation mais inversée: c'est la femme qui regarde l'homme droit dans les yeux avec un air de défi. Elle le pousse dans ses retranchements et il capitule en baissant les yeux.

Afin d'éviter le contact entre la femme et l'homme, les réalisateurs prennent également le parti d'avorter, d'une manière ou d'une autre, les gestes entrepris par leurs personnages pour éviter qu'ils ne se touchent.

Afin d'éviter le contact entre la femme et l'homme, les réalisateurs prennent également le parti d'avorter, d'une manière ou d'une autre, les gestes entrepris par leurs personnages pour éviter qu'ils ne se touchent. Dans une scène du *Chant du cygne*, nous voyons un couple marié. Le garçon fait mine de prendre sa femme par la taille mais ne la touche pas. Le même procédé est utilisé dans le *Foulard bleu*: à deux reprises, la fille se penche vers son père, nous pensons qu'elle va

Les réalisateurs ont également recours à divers objets (animés, inanimés ou symboliques) qui servent de barrages entre les personnages ou qui sont, à l'inverse, sources de rapprochements.



Une scène du film Le foulard bleu

Le symbole s'avère également un procédé stylistique récurrent. Ainsi, dans le Ruban rouge, en tendant à une femme un instrument de musique, l'homme lui fait en réalité une déclaration de mariage. L'instrument de musique est ici "instrumentalisé" pour exprimer indirectement des sentiments amoureux.

l'embrasser, mais elle recule au dernier moment. Ainsi le geste avorté laisse place au vide, à une action en suspens.

Pour éviter que ce vide ne soit trop pesant et répétitif, les réalisateurs ont recours à divers procédés. L'un de ces procédés consiste à utiliser des "scènes-meubles". Celles-ci visent à meubler les vides et à détourner l'attention des spectateurs, comme la "scène de retour" quand un personnage fait demi-tour après avoir fait mine de partir. Dans une des scènes de *Siavash*, les deux héros se connaissant à peine, discutent. La jeune fille doit s'en aller, elle s'éloigne puis se retourne à l'appel du jeune homme. Enfin, après ces quelques paroles échangées, elle s'en va pour de bon. Dans le *Chant du cygne* nous retrouvons le même procédé: la femme veut s'en aller mais son mari la rappelle. Après avoir clos leur conversation, elle finit par partir. Aussi, qu'il s'agisse d'une première rencontre ou d'une relation constituée, les salutations sont délicates à aborder à l'écran. Etant donné que les personnages n'ont pas le droit de se toucher, les réalisateurs ont recours à ce subterfuge afin que le spectateur ne trouve pas l'absence de contact douteuse et qu'il y ait le moins de vide possible.

Les réalisateurs ont également recours à divers objets (animés, inanimés ou symboliques) qui servent de barrages entre les personnages ou qui sont, à l'inverse, sources de rapprochements. Dans une des scènes *d'Un parapluie pour deux*, le réalisateur attire par exemple notre attention sur les mains de la femme qui joue du piano. La scène suivante nous présente le mari en train de caresser les cheveux de sa fille. Les contacts physiques entre le couple sont neutralisés par l'enfant: c'est lui qui reçoit les caresses de son père. De même, dans le *Foulard bleu*, c'est en quelque sorte par l'intermédiaire de l'enfant que nous suivons l'évolution de l'histoire entre Nobar et son chef.

Dans un extrait du *Chant du cygne*, un fils fait ses adieux à sa mère. Avant de la quitter, il soulève son poignet et l'embrasse. En réalité, nous remarquons

que le fils ne soulève pas directement le bras de sa mère, il le soulève par l'intermédiaire du manteau. Le jeune homme n'embrasse pas véritablement le poignet mais le manteau. Bien qu'il y ait contact, celui-ci se fait par l'intermédiaire d'un matériau: le tissu. Dans un autre film également, le *Foulard bleu*, un homme frappe de nuit à la porte de sa femme. On ne distingue que des silhouettes. La femme lui ouvre la porte. L'ombre d'une main apparaît: celle de la femme qui récupère la valise de l'homme. Le seul élément qui met en contact ce couple est donc la valise, qui revêt également une dimension symbolique.

Le symbole s'avère également un procédé stylistique récurrent. Ainsi, dans le *Ruban rouge*, en tendant à une femme un instrument de musique, l'homme lui fait en réalité une déclaration de mariage. La réaction de la femme nous met sur cette piste: en effet, après une seconde d'hésitation, elle accepte le présent puis court se réfugier dans un coin à l'abri des regards. L'instrument de musique est ici "instrumentalisé" pour exprimer indirectement des sentiments amoureux. A plusieurs reprises dans le film, Jomeh (l'homme) avait déjà tenté de témoigner son amour à Mahboobeh en jouant de la musique. De même que Jomeh fait sa demande en mariage à Mahboobeh au moyen d'un objet symbolique, Siavash a recours à ce procédé pour faire sa déclaration à Hedyeh. Le jeune homme donne à son amie un paquet, dans lequel Hedyeh découvre des fleurs. Le réalisateur signifie par ce biais le passage d'une relation d'amitié à une relation amoureuse.

Appartenant à notre troisième groupe de signes, la musique, primordiale dans la mise en scène, est utilisée par les réalisateurs pour rendre compte d'une situation privilégiée entre deux personnages. Dans *Siâvash* par exemple, alors que les personnages sont attablés et discutent de tout et de rien, on entend à un moment donné une mélodie, qui marque en fait le changement des rapports entre les personnages. On comprend alors, également par l'intermédiaire de leur conversation, qu'une romance est en train de commencer. La musique souligne donc bien souvent les sentiments, amoureux ou belliqueux, des personnages, comme dans le *Foulard bleu* où une musique douce et mélancolique se fait systématiquement entendre lorsque les deux héros apparaissent à l'écran.

Quant à la transition, elle permet au réalisateur de passer d'un plan à un autre ou d'une scène à une autre. Ce procédé, très travaillé, est intéressant car il permet de faire croire ou donne à deviner certains événements. Dans une des scènes du *Ruban rouge*, nous voyons Mahboobeh, malade, qui délire: elle voit sa mère lui tendre la main et lui donner à boire. Dans la scène suivante, Jomeh est debout, il recule, tenant une gourde à la main. La transition entre les deux scènes permet de comprendre que c'est en fait Jomeh qui a donné à boire à Mahboobeh.

De même que la transition, le hors champ est employé pour suggérer des actions ou des paroles. Cela permet au spectateur de visualiser mentalement des scènes non-filmées. Parastoo (la femme), dans le *Chant du Cygne*, veut bander, à l'aide de son châle, la blessure de Peymân (l'homme). Au moment où elle s'apprête à panser la blessure, la partie du corps blessée n'est plus filmée. Ainsi, nous ne pouvons plus voir la femme bander la blessure de son mari mais nous le devinons. Dans une autre scène du même film, une femme est couchée sur son lit. Son père est assis près d'elle. La femme lève la tête et la pose sur les genoux de son père. Le réalisateur utilise alors à nouveau le hors champ : les genoux du père sont hors du cadre de la caméra. Ainsi, lorsque la fille pose sa tête sur les genoux de son père, elle ne fait plus partie du plan, elle n'est plus dans le champ.

Tous ces procédés nous semblent constituer une grammaire des relations homme-femme, telles qu'elles sont mises en scène dans le cinéma iranien post-révolutionnaire.

Pour compléter cette grammaire, nous comptons, dans le cadre d'une thèse, analyser également d'autres signes, comme la couleur, le discours, etc. Enfin, pour finaliser notre recherche, nous projetons de mener une enquête auprès des réalisateurs, pour savoir comment ils orchestrent ces différents procédés et auprès des spectateurs, pour connaître leurs interprétations. ■

Recherche d'identité chez les immigrés afghans à travers l'art:

Le cas de la peinture et de l'Ecole Hazariste

Hossein MIRZAÏ

Qui dit immigré, dit errance, perplexité, vagabondage, quelqu'un à la recherche de tout, surtout de son identité.

Des mouvements sociaux et politiques, des guerres, l'occupation étrangère, une résistance sans relâche, secouent, depuis des décennies, la magnifique terre d'Afghanistan et les fières peuplades de ce pays riche en culture.

Ce sont précisément ces bouleversements qui ont semé, sur tout le territoire afghan, la graine de l'immigration et fait fuir des millions d'hommes de cette contrée vers les frontières, puis vers des terres étranges et étrangères, depuis les espaces voisins jusqu'aux pays les plus lointains.

Ces immigrés, dispersés ainsi à travers la planète, sont à la recherche, en plus de leur pain quotidien, de la sécurité matérielle et identitaire qui les aiderait à trouver "droit de cité" là où ils ont été emportés et forcés à vivre.

Nous nous proposons ici de débattre de cette question de l'identité des Afghans immigrés en partant du principe que l'identité d'une communauté humaine, tout comme celle d'une personne, prend forme sur un terrain historico-social traditionnellement transmis de génération en génération à la personne individuelle et au groupe social distinct. Ce terrain environnemental peut changer d'une personne à l'autre, d'une collectivité à l'autre, étant défini par la famille, le groupe d'appartenance et de référence (clan, tribu, village), par la religion, la classe sociale, l'orgueil national et la civilisation culturelle. Il est certain que dans la hiérarchie des structures identificatrices, l'une ou l'autre de ces bases prend le dessus et cela pour des raisons qui sont propres à la situation psycho-sociale de l'individu ou du groupe. Ce fondement identitaire est alors ancré, intériorisé et vécu comme tel par les individus membres de la communauté.

En Afghanistan, il semble que l'appartenance ethnique domine les autres aspects de la vie, non pas que ceux-ci soient éclipsés de la conscience ou de l'inconscient des membres concernés, mais disons qu'en tout cas chez les immigrés, cette appartenance constitue la clé de voûte du mouvement migratoire afghan. L'atlas de l'immigration afghane illustre bien cette réalité : la répartition des ethnies au niveau des différents pays d'accueil et même le regroupement des différentes ethnies dans un même pays en sont la preuve.

Il est vrai que les immigrés afghans exploitent sans ambages leur nationalité afghane chaque fois qu'ils ont intérêt à le faire. Dès qu'ils rencontrent une certaine stabilité, sédentarisés aux côtés d'individus appartenant à d'autres ethnies (Tadjike, Pachtoune, Baloutche, Hazara[1], Aïmak, Ouzbèque ou Turkmène), leurs valeurs ethniques rejaillissent jusqu'à susciter des différends avec les autres ethnies; ces valeurs deviennent parfois source de conflit.


Peinture de Gholam Sakhi

Ce nationalisme ethnique, si l'on peut s'exprimer ainsi, est perceptible au niveau de la rue ; il est sensible aussi dans les milieux intellectuels et notamment artistiques.

Partant d'un regard anthropologique et nous intéressant de plus près à l'anthropologie de l'art, nous allons entreprendre une étude portant sur l'identité des immigrés afghans véhiculée par leurs créations artistiques. Nous limiterons notre recherche à la seule activité qu'est la peinture.

Nous avons pu, dans le cadre de notre projet d'étude en doctorat, découvrir un texte anonyme sur internet - "*La représentation de l'expérience de la souffrance et de l'errance dans l'art de l'immigré afghan*" [2] qui illustre bien cet acharnement tribal à se donner une identité propre. Ce texte présente un peintre afghan installé en Australie, Gholâm Sakhâ, qui prétend avoir fondé une école de peinture nommée "Ecole Hazariste": cette école a pour thèmes la souffrance, l'errance, le malheur, pis encore, le sang et les armes, la maladie et la mort.

Avant d'aller plus loin, précisons que l'anthropologie de l'art est la branche la plus vaste et la plus complexe des branches de l'anthropologie culturelle.

L'un des regards jetés par l'anthropologue sur l'art concerne l'ensemble des activités artistiques considérées sous l'angle des spécificités culturelles de l'homme (Homo) biologique. C'est sous ce regard que se rangent des thèmes tels que la race, le langage, le milieu géographique, les conditions de vie, la mémoire collective et bien entendu l'identité. Non seulement ces thèmes engendrent la vie de tous les jours, mais ils gèrent le comportement humain face aux autres, ne serait-ce que d'une manière symbolique et mythique. L'art prend racine, dit Duvignaud[3], dans le quotidien, dans l'expérience sociale. Lorsque l'art exprime un désespoir refoulé, il est l'expression d'une certaine nostalgie, d'une personnalité frustrée, non vécue ou perdue qui compromet la participation, dès lors douloureuse, à la

En Afghanistan, il semble que l'appartenance ethnique domine les autres aspects de la vie, non pas que ceux-ci soient éclipsés de la conscience ou de l'inconscient des membres concernés, mais disons qu'en tout cas chez les immigrés, cette appartenance constitue la clé de voûte du mouvement migratoire afghan.

Partant d'un regard anthropologique et nous intéressant de plus près à l'anthropologie de l'art, nous allons entreprendre une étude portant sur l'identité des immigrés afghans véhiculée par leurs créations artistiques. Nous limiterons notre recherche à la seule activité qu'est la peinture.

vie commune. En ce sens, nous pouvons dire que l'art, c'est une dynamique sociale apparaissant sous une forme différente.

Des sentiments nostalgiques sont très fortement exprimés dans le texte présentant l'Ecole Hazariste. Toutes les souffrances du monde s'y reflètent. L'auteur, qui se réclame de l'ethnie Hazara -l'une des plus importantes en Afghanistan-, recourt, dans son texte, à des définitions et descriptions quelque peu extravagantes: "*Le Hazarisme*, écrit-il, est *un style de peinture unique, innové par Gholam Sakha, en 2004 qui fait de la destruction, de la tuerie et de l'errance ses thèmes privilégiés. Dans cette Ecole, l'homme, c'est la nature, c'est l'arbre desséché, c'est le rocher dur et résistant, c'est la terre sous les pieds, c'est l'oiseau migrateur, c'est la neige pâle et glacée*". Dans cette triste description de l'homme, nous pouvons remarquer autant de symboles qui caractérisent l'immigré afghan aux yeux de l'auteur.

L'attente constitue un autre volet de la peinture de Gholâm Sakhâ: "*Sur ses tableaux, les portes sont semi-ouvertes; les survivants ont les yeux fixés sur ces portes ; les voyageurs ne rentrent plus chez eux ; les traces des pas sur la neige sont effacées au coucher du soleil*". Ou bien: "*L'Afghanistan n'est plus la terre d'honneur mais l'enfer de la terre. C'est une mère qui dévore ses enfants, c'est un héros qui est cadavérique, c'est un soleil qui se couche dans le sang*".

Dans ce même texte, Khâdem Ali, autre peintre afghan immigré, est porté au rang de De Vinci, de Van Gogh, de Picasso. Toujours dans le même texte, Khâled Hosseini, auteur du roman Les *cerfs-volants de Kaboul*, est également inscrit à l'Ecole Hazariste, sans qu'il en ait la moindre notion. Ainsi, tout artiste hazara est "casé" dans cette Ecole du moment qu'il a atteint un certain degré de célébrité.

Le style mis en avant par cette Ecole est, prétend l'auteur, une synthèse entre le réalisme et ses antagonistes que sont le surréalisme et le symbolisme.

Malgré cet effort déchaîné pour mettre en avant l'identité hazara, nous constatons qu'il existe une position paradoxale ou plutôt un piège dans lequel l'auteur de l'article se laisse prendre, sans le savoir: le Hazarisme reflète, prétend-il, la souffrance de l'humanité et la dessine de la meilleure façon possible. Mais si un peintre pachtoun ou tadjik par exemple dessinait aussi bien cette souffrance, ce peintre trouverait-il une place dans cette Ecole Hazariste? D'ailleurs, en prétendant à l'existence d'une Ecole Hazariste, qui décrit si bien la souffrance humaine, ne tombe-t-il pas dans le piège cette fois d'un ethnocentrisme poussé et fanatique?

Comment expliquer ces manœuvres abusives? Pouvons-nous parler, en un mot, d'un "besoin" d'identité, d'affirmation de soi qui s'accentue chez l'homme quand il est rejeté et projeté hors de sa coquille? Nous pensons précisément à ce besoin d'être reconnu, de se retrouver, de s'identifier afin de pouvoir accéder à son statut d'homme, à son droit à la cité et à sa dignité. Malinowski[4], grand anthropologue polonais, a justement écrit sur ce besoin et sur les réponses qui lui sont apportées dans le cadre culturel du milieu environnant, souvent symboliques et cognitives mais toujours formatrices et constructives. Le langage, l'éthique, la religion, la communication et l'identité en sont des exemples.

Les crises internes et externes que traverse actuellement l'Afghanistan, les conditions dans lesquelles sont plongés les peuples afghans et le fait que six millions d'entre eux ont choisi de quitter

Pouvons-nous parler, en un mot, d'un "besoin" d'identité, d'affirmation de soi qui s'accentue chez l'homme quand il est rejeté et projeté hors de sa coquille? Nous pensons précisément à ce besoin d'être reconnu, de se retrouver, de s'identifier afin de pouvoir accéder à son statut d'homme, à son droit à la cité et à sa dignité.

leur patrie, tout cela fait que la question de l'identité afghane constitue plus que jamais l'une des plus importantes préoccupations de la population de ce pays, notamment la partie immigrée de la population.

Cette préoccupation est d'autant plus importante que la nation afghane jouit d'un passé culturel riche et glorieux. Nous ne sommes pas sans savoir que la terre d'Afghanistan, comme le grand Iran, fut un jour le berceau de l'une des plus brillantes civilisations et belles cultures que la planète n'ait jamais connues. Les grands centres civilisationnels et culturels qu'ont été Balkh, Samarkand et Bukara en sont l'écho.

Ainsi, il faut croire que les artistes immigrés ressentent le besoin, comme tout immigré, de retrouver leur citoyenneté, de proclamer leur appartenance ethnique, de s'investir dans l'histoire de leur nation et de leur tribu, de participer à un courant d'idées, de se manifester à travers une institution artistique et de se faire valoir en tant qu'enfants de la mère patrie.

Cette recherche d'identité ne se limite d'ailleurs pas au seul champ artistique. Notre étude[5] menée à Shahrak-e Qâem en 2006-2007 nous a montré que dans d'autres domaines de la vie quotidienne, les immigrés afghans, à quelque ethnie qu'ils appartiennent, cherchent à exister et œuvrent dans ce sens.

Le Hazarisme ressemble à un courant de pensée - hélas! - bien limité qui demande à être approfondi, étoffé, et à sortir de son cadre ethnique restreint et réducteur. Si cette Ecole doit être bâtie sur "la souffrance" et "l'errance" comme nous l'indique le titre de l'article, elle demanderait à être davantage théorisée, développée, en s'appuyant sur des œuvres multiples, pour être présentée sur la scène internationale.

L'émergence des grandes écoles d'art, comme le souligne Roger Bastide[6], n'est pas directement liée à la prospérité d'un pays, elle est en général plutôt liée aux déboires économiques et sociaux des pays confrontés à des moments difficiles de leur histoire. Alors que la situation actuelle en Afghanistan, si tendue, s'avère, dans cette logique, propice à la création de mouvements artistiques, pourquoi les Afghans de talent et avides de réputation n'entrent-ils pas en scène pour attirer l'attention des milieux d'art?

Lucie-Smith[7] nous rappelle qu'à l'heure actuelle, il faut avoir à l'esprit que la création artistique suit son cours où qu'elle se trouve et que les artistes non occidentaux possèdent, eux aussi, un discours artistique qui leur est propre. ■

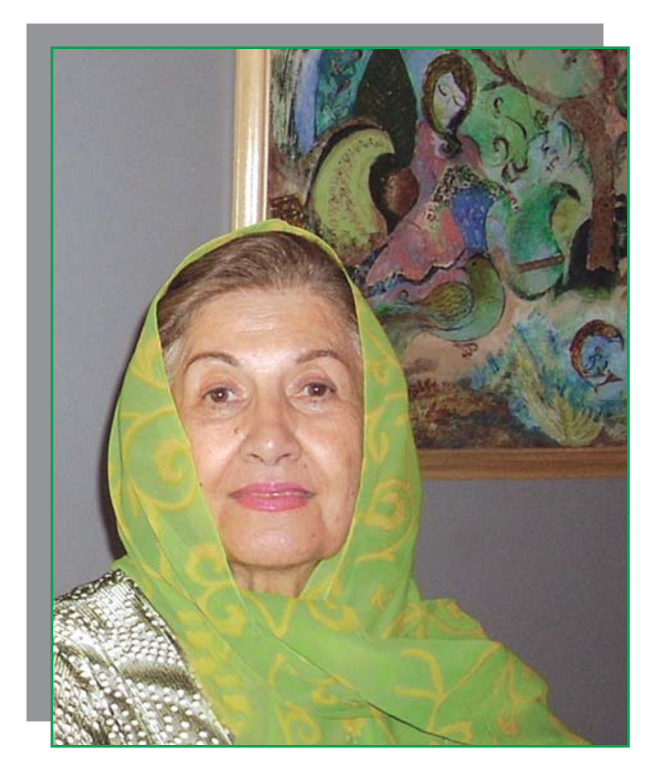
Il faut croire que les artistes immigrés ressentent le besoin, comme tout immigré, de retrouver leur citoyenneté, de proclamer leur appartenance ethnique, de s'investir dans l'histoire de leur nation et de leur tribu, de participer à un courant d'idées, de se manifester à travers une institution artistique et de se faire valoir en tant qu'enfants de la mère patrie.

1. Pouladi, Hassan, *L'histoire des Hazaras*, traduit en persan par Ali Alemi-Kermâni, Téhéran, Ed. Mohammad Ebrahim Chariati Afghanistani, 1381 (2002).
2. Texte de sept pages, intitulé "*La représentation de l'expérience de la souffrance et de l'errance dans l'art de l'immigré afghan*", anonyme; http://mazary.net.
3. Duvignaud, Jean, *Sociologie de l'art*, Paris, P.U.F., 1973, traduit en persan par Mehdi Sahâbi, Téhéran, Ed. Markaz, 1379 (2000), p. 75.
4. Malinowski, Bronislaw, *Une Théorie Scientifique de la Culture*, Paris, Maspero, points, 1974.
5. Mirzâï, Hossein, *Examen anthropologique du style de vie des immigrés hazara d'Afghanistan* (*Shahrak-e Qâem/ Qom*), Mémoire de maîtrise, soutenu à l'Univ. de Téhéran, printemps 2007.
6. Bastide, Roger, *Art et Société*, Paris, Payot, 1977, traduit en persan par Ghaffâr Hosseini, Téhéran, Ed. Tous, 1374 (1995), p.229.
7. Lucie-Smith, Edward, *Movement in art*, New York, Ed .Thomes and Hudson, 1999, traduit en persan par Ali Rezâ Sami Azar, Téhéran, Ed. Nazar, 1380 (2001), couverture.

Mahine-dokht Azimâ: le renouveau de la peinture sous-verre

Djamileh ZIA

Dans l'appartement de Mme Azimâ, il y a beaucoup de tableaux sur les murs. La plupart sont ses propres œuvres, certains ont été offerts par des amis peintres qui étaient dans la même promotion qu'elle à la faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran.



I- Les études et les premières œuvres

Mme Azimâ est née en 1308 (1929) à Téhéran. La plupart des membres de sa famille sont artistes, professionnels ou amateurs. L'un de ses cousins (Manoutchehr Moti'i) fut un écrivain célèbre; plusieurs de ses autres cousins peignent ou sont poètes. "*Au lycée, j'avais toujours 20 sur 20 pour les cours artistiques ou les cours de travaux manuels*", dit-elle. "*Quand j'ai eu mon baccalauréat, je me suis inscrite à la faculté des Beaux-Arts sans hésiter. J'aimais peindre, et je savais que je ne voulais pas faire autre chose que cela. J'étais, semble-t-il, la quatorzième jeune fille qui entra aux Beaux-Arts de l'Université de Téhéran.*

La faculté des Beaux-Arts n'était pas encore construite. Nos ateliers furent d'abord situés dans le sous-sol de la faculté d'Ingénierie. Puis on a construit un bâtiment dans la partie sud-est du campus de l'Université pour les étudiants en Architecture et les étudiants des Beaux-arts. L'ambiance y était gaie. Il y avait un gramophone dans un coin de l'atelier et nous écoutions souvent de la musique classique en peignant. Tous les étudiants de ma promotion étaient amis; l'amitié entre nous était sincère et sans arrière pensée. Plusieurs des peintres de ma promotion étaient également poètes et sont devenus célèbres: Manoutchehr Cheybâni nous récitait ses poèmes avec emphase, mais Sohrâb Sépehri était en général calme et peu bruyant; il fallait que nous insistions pour qu'il nous lise l'un de ses poèmes. Mme Behjat Sadr et Sâdegh Barirâni étaient également dans ma promotion."

Mme Azimâ se souvient des chahuts qu'organisaient les étudiants, un peu par imitation des étudiants de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris: boules de neiges lancées sur les professeurs, sceau rempli de peinture mis en équilibre au-dessus de la porte et qui se renversait quand l'un des professeurs ouvrait la porte. "*Les étudiants des autres facultés venaient à la faculté des Beaux-Arts pour se détendre.*"

Après avoir terminé ses études aux Beaux-Arts,

Mme Azimâ obtint une bourse pour un doctorat en Histoire de l'Art à l'Université Vissa Baharati (université fondée par Rabindranath Tagore à Shantiniguitan, en Inde). "*Mais j'étais mariée et j'avais un fils de 11 mois à l'époque. Mon mari et moi étions d'accord pour que je parte continuer mes études; je savais que mon fils serait très bien gardé par mon mari, ma mère et ma belle-sœur. Mais une fois en Inde, je me suis rendue compte qu'il m'était très difficile d'être séparée de mon fils; j'ai laissé tomber les études et je suis revenue en Iran au bout de six mois.*"

Mme Azimâ fut alors embauchée par le Ministère de l'Education. Elle devint professeur de dessin, puis directrice d'un lycée à Téhéran - lycée qui avait été fondé par la mère de Mme Azimâ quelques années auparavant- et poursuivit ses activités artistiques en même temps. "*J'ai toujours eu envie d'innover. J'ai toujours eu envie de créer quelque chose de différent de ce qu'avaient fait mes prédécesseurs; c'est pourquoi j'ai décidé d'utiliser du liège et de la dentelle dans mes tableaux.*"

L'un des tableaux de Mme Azimâ, datant de cette première période, fut acheté pour la collection du Musée Négârestân de Téhéran, et fait partie actuellement de la collection du Musée de Saad-Abâd.

II- La découverte de la peinture sous-verre

Ce fut par hasard que Mahine-dokht Azimâ découvrit la peinture sous-verre. C'était en 1347 (1968). "*Je vivais à l'époque à Abâdân*[1]*, car mon mari travaillait pour la Compagnie Pétrolière Iranienne. Une inondation était survenue et avait sinistré les villages de la région. J'étais membre d'une association caritative de secours et c'est à cette occasion que j'ai découvert, dans les maisons villageoises que nous aidions à surmonter le désastre, les peintures dessinées derrière des morceaux de verre (incrustés dans les fenêtres ou les portes).*

La peinture sous-verre existe en Iran depuis la dynastie des Safavides[2]*. Elle a connu son temps de gloire à l'époque de la dynastie des Zands et des Qâdjârs*[3]*. On utilisait la peinture sous-verre pour les ornementations des palais et des résidences des gens aisés, ou pour décorer les tableaux à thèmes religieux*[4]*. Lorsque j'ai découvert ces peintures dans les maisons des villageois sinistrés, je me suis rendue compte que cette technique de peinture - que l'on peut compter parmi les techniques de peinture iraniennes puisqu'elle existe depuis plusieurs siècles en Iran - était en déclin et risquait d'être définitivement oubliée. C'est alors que j'ai décidé de contribuer à sa réhabilitation.*"

Mme Azimâ commença alors à peindre ses tableaux sous des morceaux de verre;



Collection du Musée Négârestân, transféré au Palais de Saad-Abâd, Téhéran

La peinture sous-verre existe en Iran depuis la dynastie des Safavides. Elle a connu son temps de gloire à l'époque de la dynastie des Zands et des Qâdjârs. On utilisait la peinture sous-verre pour les ornementations des palais et des résidences des gens aisés, ou pour décorer les tableaux à thèmes religieux.



"Le ROSTAM de notre époque"

mais elle n'imita pas les peintures sous-verre traditionnelles: elle utilisa le verre comme support pour peindre ce qu'elle aurait très bien pu peindre sur toile.

La peinture sous-verre est plus difficile que la peinture sur toile dit Mme Azimâ, car il faut peindre les détails du tableau en premier, et ajouter progressivement les autres éléments du tableau; ce que l'on peint en-dessous du verre est dans **l'ordre inverse** de ce que l'on peint sur toile. Une autre difficulté de la peinture sous-verre est liée au fait qu'on ne peut pas faire des retouches à ce que l'on a peint; si l'on veut changer quelque chose, il faut laver entièrement le verre et reprendre tout depuis le début. De plus, les couleurs glissent sur le verre; on ne peut pas les poser comme on le fait quand on peint sur toile.

Mais les couleurs des tableaux peints sous-verre ont plus d'éclat que les couleurs des tableaux sur toile.

III- Mahine-dokht Azimâ, une peintre à l'esprit créatif

Présence des motifs picturaux iraniens: la fleur et l'oiseau, le cyprès

La plupart de ceux qui utilisent de nos jours la technique de la peinture sous-verre ne font qu'imiter et repeindre les tableaux sous-verre traditionnels (femmes habillées de costumes à la mode de l'époque qâdjâre, avec un narguilé à leur côté; paysages; thèmes religieux; etc). "*Mais on doit dessiner son propre temps. Il est vrai que j'utilise la technique de la peinture sous-verre, mais je ne veux absolument pas refaire ce que les anciens ont fait. A mon avis, il faut qu'il y ait une part certaine de créativité dans une œuvre pour qu'on puisse la considérer comme une œuvre artistique.*"

Les peintures de Mme Azimâ gardent cependant



Collection de la Fondation d'Iranologie, Téhéran

une "touche iranienne".

"*Il y a très souvent le motif de "la fleur et de l'oiseau" dans mes tableaux. Ce motif a toujours existé dans les peintures sous-verre traditionnelles iraniennes, et j'ai voulu créer par ce biais une continuité entre mes peintures et la peinture traditionnelle.*

J'inclus également souvent dans mes peintures le cyprès, qui est l'arbre de l'Iran par excellence, et qui est très souvent évoqué dans les poèmes persans. Le "botteh-djegheh[5]*" - motif iranien inspiré de la forme du cyprès - est également souvent présent dans mes tableaux.*", précise à ce sujet Mme Azimâ.

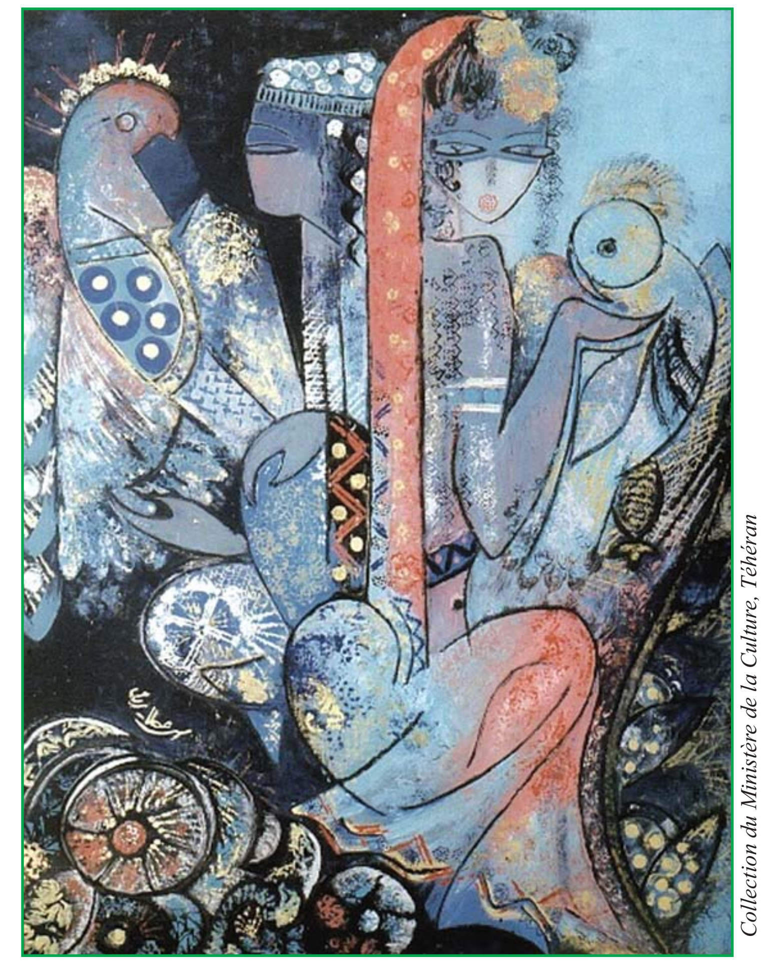
Les innovations techniques

Mme Azimâ utilise depuis quelques années du verre incassable comme support de ses peintures, car quelques uns de ses tableaux peints sous-verre ont été cassés accidentellement.

Elle avait commencé il y a quelques années à peindre quelques détails **sur** le verre (alors que l'essentiel du tableau était peint **sous** le verre). Récemment, elle a complété cette innovation: elle ajoute des petits morceaux de verre ou de miroir **sur** le verre incassable en-dessous duquel elle peint, et recouvre le tout avec un verre cassable. Ces petits morceaux de verre ou de miroir, collés à des endroits précis, créent un relief et rendent le tableau tridimensionnel. Ce que l'on voit quand on regarde le tableau n'est pas exactement pareil suivant l'endroit où l'on se place. Cette image mouvante donne un côté mystérieux au tableau, y ajoute une dimension de rêve.

Le "Rostam de notre époque"

Le "*ROSTAM de notre époque*" est le nom d'un tableau que Mme Azimâ a créé avec la technique du collage en 1371 (1992). La photo de ce tableau a été publiée en couverture de la revue *Rassâneh*[6]. Rostam est le héros légendaire du *Shâhnâmeh*[7]. Pour Mme Azimâ, le héros de notre époque est un amalgame de différents médias, dont la Radio, le Cinéma, la Télévision, et la Presse[8]. "*Mais notre époque évolue si vite que ce tableau est déjà dépassé ; il faut désormais inclure l'internet à cet ensemble.*"



Collection du Ministère de la Culture, Téhéran

Il y a très souvent le motif de "la fleur et de l'oiseau" dans mes tableaux. Ce motif a toujours existé dans les peintures sous-verre traditionnelles iraniennes, et j'ai voulu créer par ce biais une continuité entre mes peintures et la peinture traditionnelle.

IV- Des joies et des regrets

Mme Azimâ a exposé ses œuvres a plusieurs reprises, en Iran et dans d'autres pays. Sa dernière exposition à l'étranger a eu lieu en 2002, à la Bibliothèque Schlesinger de l'Université de Harvard, à l'invitation des responsables de l'Université. "*J'ai accepté cette*

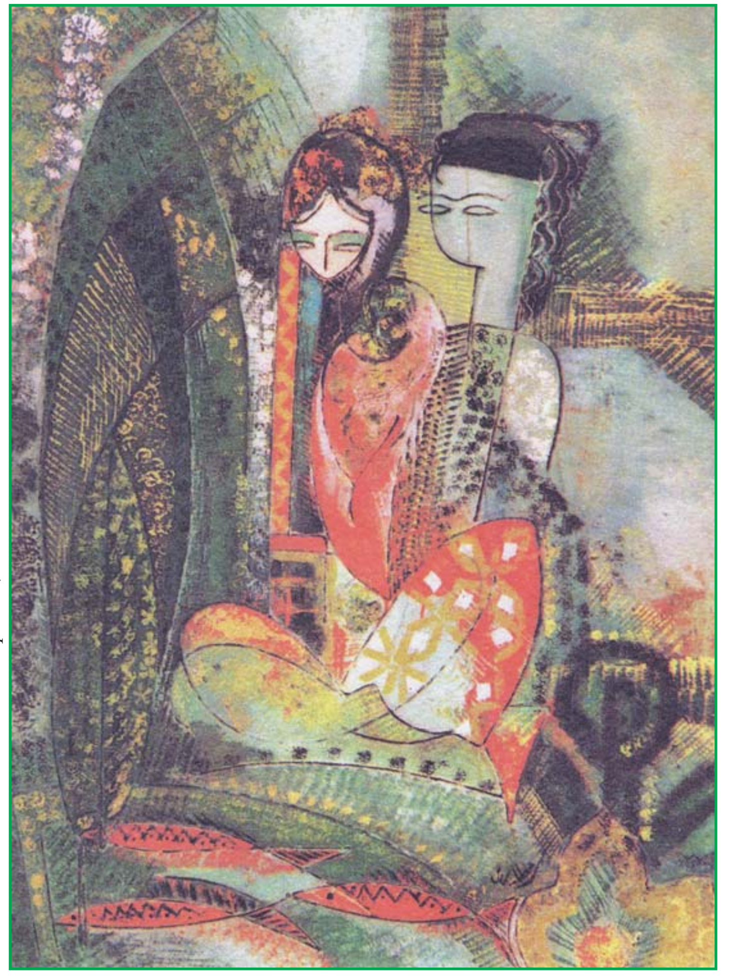
proposition pour faire connaître la peinture sous-verre, mais j'avais dit aux organisateurs que je ne vendrai pas mes tableaux là-bas", dit-elle.

Mme Azimâ a reçu pour ses œuvres le Prix des Femmes Artistes Iraniennes en 2001, et la Médaille d'Honneur de l'Organisation de l'Héritage Culturel Iranien en 2006. Plusieurs de ses tableaux ont été achetés par des musées iraniens, par le Ministère de la Culture de l'Iran, ou par la Fondation d'Iranologie (située à Téhéran). L'un de ses tableaux fait partie de la collection privée de Mme Indira Gandhi.

"*La Fondation d'Iranologie n'avait pas beaucoup d'argent. Je leur ai vendu mes peintures en n'acceptant que le prix du matériel que j'avais utilisé pour peindre et pour encadrer le tableau, avec l'espoir que mes peintures sous-verre seraient exposés et contribueraient à faire connaître cette technique de peinture aux iraniens... mais aucun de ceux qui sont allés à la Fondation d'Iranologie n'y ont vu mes peintures; je ne sais pas où elles sont*", dit Mme Azimâ.

"*Je regrette que la technique de la peinture sous-verre soit si peu connue en Iran à l'heure actuelle, alors qu'elle fait partie de notre patrimoine culturel depuis des siècles. L'Université Al-Zahrâ m'a invité il y a quatre ans à donner des cours de peinture sous-verre aux étudiants; malgré mon emploi du temps chargé, j'ai accepté par souci de faire connaître cette technique aux jeunes. Malheureusement, l'Université a annulé ce projet de cours au bout de six mois, par manque de budget. Quelques étudiantes ont choisi la peinture sous-verre comme sujet de mémoire mais dans l'ensemble, les étudiants aux Beaux-Arts en Iran ne savent pas grand-chose de la peinture sous-verre, car elle n'est pas enseignée. La plupart des gens confondent la peinture sous-verre avec le vitrail, alors que ce sont deux choses totalement différentes: le vitrail est une esquisse que l'on dessine sur le verre, puis on peint le verre avec une couleur transparente. La lumière traverse donc le vitrail, alors qu'elle ne traverse pas la peinture sous-verre.*

Je souhaite par ailleurs publier un livre où figureraient les photos de mes tableaux, ce qui contribuera peut-être à mieux faire connaître la peinture sous-verre, mais aucun éditeur de livres d'arts, même les éditions publiques telle que l'Edition de l'Organisation de l'Héritage Culturel, ne soutient actuellement ce projet." dit Mme Azimâ.



Collection du Musée d'Art Contemporain, Téhéran

L'un des premiers tableaux que Mme Azimâ a peint sous-verre - et qui a été acheté par le Musée d'Art Contemporain de Téhéran - représente deux personnes assises à côté d'un cyprès. Il y a devant eux un petit bassin où nagent des poissons rouges. Des fleurs et un oiseau complètent le paysage. Ce tableau évoque le jardin iranien traditionnel, où les membres de la famille et les amis s'asseyaient ensemble l'après-midi sous l'ombre des arbres, à côté d'une fontaine rafraîchissante, pour boire du thé ou manger des fruits… une ambiance de calme et de sérénité, que l'on ressent quand on est assis dans le salon de Mme Azimâ, devant ses tableaux. ■

Expositions Individuelles:

1-Lycée Mahine, Téhéran, 1960.
2-Galerie Seyhoun, Téhéran, 1973.
3-Salle Hâfez de la Cité Qods, Téhéran, 1991.
4-Galerie Valy , Téhéran, 1997.
5-Musée de la Peinture Sous-Verre, Téhéran, 1998.
6-Exposition dans la salle de la Bibliothèque Schlesinger de l'Université de Harvard, Etats-Unis, 2002.
7-Galerie Chams, Téhéran, 2006.

Expositions collectives:

1-Deuxième Biennale de Téhéran, 1960.
2- Exposition "25 Ans d'Art Iranien", Musée Iran-e Bâstân, Téhéran, 1970.
3- Exposition "Art Contemporain de l'Iran", Téhéran, 1971.
4-Exposition "Œuvres des Peintres et Sculpteurs Iraniens", Salon d'Automne de Paris, 1973.
5-Exposition "Les Peintres Iraniens", Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1973.
6-Exposition "Les Peintres Iraniens", Yougoslavie, 1974.
7-Exposition "Les Peintres Contemporains Iraniens", Turquie, 1974.
8-Exposition Internationale des Femmes Artistes, Téhéran, 1975.
9-Exposition de peinture à la Foire Internationale de Téhéran, 1991.
10-Exposition d'œuvres d'Art pour le Soutien du Peuple de la Bosnie-Herzégovine, Centre Culturel Niâvaran, Téhéran, 1992.
11-Exposition à l'occasion de la Journée de la Femme, Galerie Assâr, Téhéran, 2001.
12-Exposition organisée par l'Organisation de l'Héritage Culturel, Musée Azâdi, Téhéran, 2002.
13-Exposition "Les Pionnières de la Peinture en Iran", Musée Abkâr du Palais Saad-Abâd, Téhéran, 2003.
14-Exposition organisée par l'Organisation de l'Héritage Culturel, Centre Culturel Sabâ, Téhéran, 2004.
15-Exposition collective, Musée de la Peinture Sous-Verre, Téhéran, 2005.

---

1. Ville située dans la province du Khouzestan, en Iran.
2. La dynastie des Safavides règna sur l'Iran de 1501 à 1736.
3. La dynastie des Qâdjârs règna sur l'Iran de 1796 à 1925. La dynastie des Zands règna sur l'Iran après les Safavides et avant les Qâdjârs.
4. Pour plus d'informations sur la peinture sous-verre traditionnelle en Iran, voir l'article "Genèse et évolution de la peinture sous verre", Rahmân Ahmadi Maleki, La Revue de Téhéran No 27, février 2008, pages 20-26.
5. "botteh-djegheh" est le motif suivant:
6. Le mot "Rassâneh" signifie "média" en persan.
7. Le *Shâhnâmeh*, traduit en français sous le titre "Le Livre de Rois", est un poème épique de 60 000 distiques, composé par Ferdowsi, poète iranien du XIe siècle.
8. Il y a un jeu avec le mot "Rostam" dans ce tableau: R de Rostam est la première lettre du mot Radio, S est la première lettre du mot Cinéma (qui s'écrit en persan avec س),T est la première lettre du mot Télévision, M est la première lettre du mot "Matbou'ât" (qui signifie "la presse" en persan).



Quand Art + Philosophie = Un lit

"10 lits de philosophes" par **Gloria Zein**, artiste allemande, à la Maison des Artistes, Téhéran, 9-13 mars 2008.



Gloria Zein

L'art occidental a longtemps été écarté, entre 1979 et la fin des années 1990, de la vie artistique iranienne. Mais des artistes étrangers sont à nouveau invités, depuis l'an 2000 environ, à exposer dans le pays. Le fait que, pendant vingt-cinq ans, les Iraniens n'aient été que très peu confrontés directement aux créations occidentales, donne aujourd'hui une aura particulière aux expositions artistiques étrangères organisées dans le pays. Les jeunes artistes iraniens sont alors avides d'explications et d'échanges.

La tenue d'une exposition d'art conceptuel comme celle de Gloria Zein, à Téhéran, est intéressante à maints égards. Elle permet de mettre en avant la curiosité iranienne face à une forme d'art, étrangère et énigmatique, qui interpelle. Les jeunes visiteurs, confrontés à l'irruption soudaine de valeurs artistiques étrangères, n'ont pas hésité à prendre position, à témoigner de leur ressenti, dans le Livre d'Or de l'exposition.

Les échanges artistiques entre l'Iran et l'Europe sont en voie de normalisation depuis la fin des années 1990. Le gouvernement du Président Khâtami (élu en 1997) a par exemple, en 2003, organisé une grande rétrospective des œuvres de l'artiste franco-américain Arman (1928-2005), au Musée d'Art Contemporain de Téhéran. Arman fut un des fondateurs du courant du Nouveau-Réalisme[1] en 1960. De nombreuses Biennales internationales, programmées par l'Académie des Arts d'Iran, se succèdent également depuis une dizaine d'années au centre culturel et artistique Sabâ. Ces Biennales présentent parfois uniquement les œuvres d'artistes iraniens ou celles d'artistes musulmans ou encore diverses créations provenant exclusivement du monde musulman. Elles exposent aussi régulièrement des créations artistiques issues du monde entier, à l'image de la onzième Biennale Internationale de Photographie, inaugurée le 4 mai 2008, au Centre Sabâ.

Les échanges artistiques entre l'Iran et les pays avoisinants semblent plus fréquents. En mai 2008, les artistes ouzbeks sont à l'honneur au Centre Sabâ, parallèlement à la Biennale de photographie. Ces échanges s'avèrent déjà institutionnalisés: un organisme culturel, I.C.O., réunissant les huit pays jouxtant la Mer Caspienne, a été créé pour renforcer la coopération culturelle et artistique entre l'Iran et ses voisins.

Les relations culturelles et artistiques entre l'Iran et les pays extérieurs restent cependant dans l'ensemble très restreintes. Beaucoup d'Iraniens aspirent à davantage d'ouverture. Des initiatives intéressantes sont entreprises dans ce sens. Une petite association irano-allemande "Arseh" (la *scène* en persan) a ainsi été créée en 2007, par Amirali Ghâsemi[2] (Directeur d'une galerie, "Parking galery", à Téhéran) et Martin Ebbing, pour favoriser l'émergence de relations artistiques plus fréquentes entre l'Iran et le reste du monde. Voici en quels termes ils présentent leur projet: "*Le monde extérieur a commencé à reconnaître que la scène artistique iranienne est dynamique et que l'art iranien permet au pays d'acquérir une meilleure réputation que celle qu'il a actuellement. C'est un début encourageant mais il y a davantage à voir. L'art contemporain iranien est bien plus divers et développé que ce que le monde extérieur connaît. (...) Cependant, il nous paraît encore plus important que les échanges artistiques ne se fassent pas en sens unique. Les Iraniens n'ont que très rarement l'occasion d'apprécier l'art étranger. (...) Les artistes étrangers manquent donc l'occasion de se confronter en Iran à un cercle d'artistes très intéressés et connaisseurs*"[3].

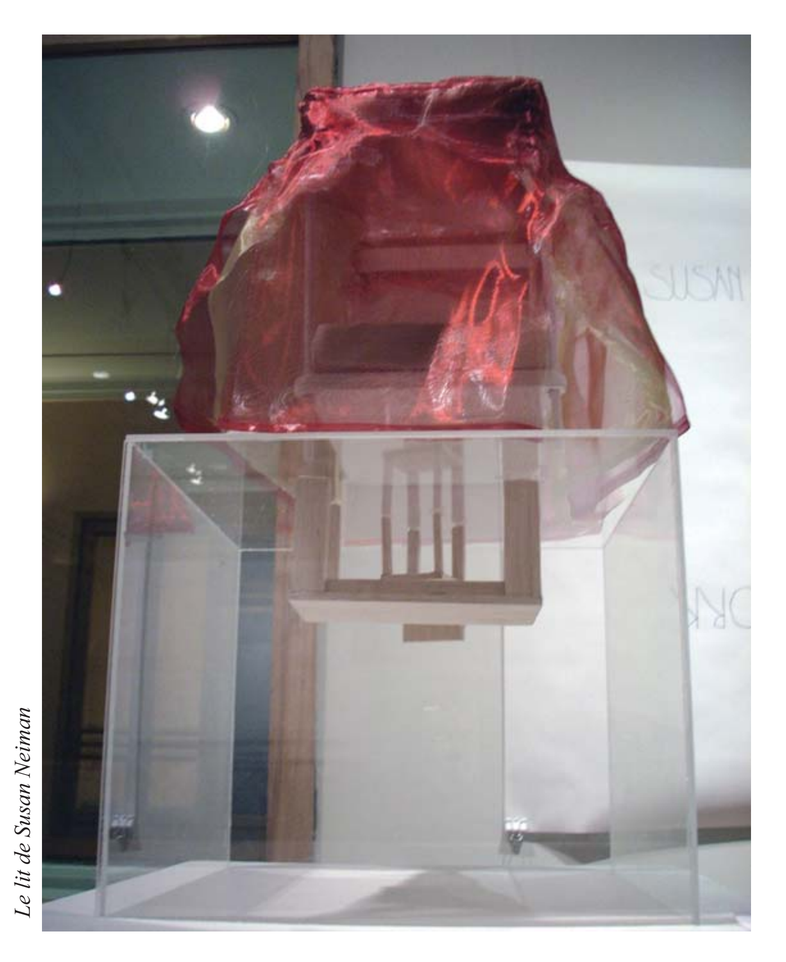
C'est grâce à cette association, militant en faveur d'échanges artistiques "à double sens", que Gloria Zein[4], berlinoise, a été invitée, du 9 au 13 mars 2008, à présenter son installation conceptuelle, intitulée

Le fait que, pendant vingt-cinq ans, les Iraniens n'aient été que très peu confrontés directement aux créations occidentales, donne aujourd'hui une aura particulière aux expositions artistiques étrangères organisées dans le pays. Les jeunes artistes iraniens sont alors avides d'explications et d'échanges.



Le lit de Jean-Luc Nancy

L'art contemporain iranien est bien plus divers et développé que ce que le monde extérieur connaît.



Le lit de Susan Neiman

Un lit, c'est à la fois commun et primordial. On y naît, on y meurt, on y aime. On y dort la moitié de sa vie, on y rêve. Le lit touche à l'intime, à la vie privée, à l'inconscient.

"Lits de philosophes", à la Maison des Artistes de Téhéran. Dix philosophes contemporains - quatre Allemands, trois Français, deux Américains et un Iranien- ont accepté, pour la mise en place de cette installation, de se prêter à un jeu artistique plein d'humour: donner de l'envergure à l'idée de "lit".

En 2005, ils ont été contactés par Gloria Zein, qui a mis en pratique leurs discours et écrits sur cet objet que l'on considère comme anodin, quotidien mais qui fourmille pourtant de significations. Un lit, c'est à la fois commun et primordial. On y naît, on y meurt, on y aime. On y dort la moitié de sa vie, on y rêve. Le lit touche à l'intime, à la vie privée, à l'inconscient. De ce mariage entre réflexion philosophique et pratique artistique est née une oeuvre originale, où langage et concepts priment.

Gloria Zein, née en 1970, a étudié l'architecture et la philosophie, notamment à Paris durant neuf ans. Ce double parcours a fait mûrir en elle ce projet hybride, dont l'objectif global, semble être la question de la localisation: Où vivre? Où faire son nid? Comment se positionner dans le monde et dans sa propre vie?

L'artiste a mis en oeuvre cette idée générale avec simplicité et une logique quasi arithmétique. D'après les écrits et discours de chaque philosophe, Gloria Zein a créé une maquette format réduit d'un lit qu'elle a ensuite dédié au philosophe concerné. Par l'intermédiaire de ces maquettes, conçues de façon réalistes, ou voire même complètement abstraites, Susan Neiman (Américaine), Hans-Joachim Lenger (Allemand), Hajo Eickhoff (Allemand), Simon Farid Owliai (Iranien), Ruwen Ogien (Français), Friedrich Kittler (Allemand), Roberto Nigro (Américain), Jean-Luc Nancy (Français), Christian Duby (Français) et Ludger Schwarte (Allemand) se sont donc vus attribuer "le lit de leur oeuvre". Gloria Zein n'a pas seulement illustré les différents points de vue des philosophes, elle en a tiré la substance, qu'elle a transformée ensuite en espace.

Le lit pour Simon Farid Owliai, imaginé par Gloria Zein, est un petit matelas hérissé de multiples câbles. En effet, d'après le philosophe iranien, chercheur en histoire comparée[5], rien n'existe tout seul. Même la nuit, le dormeur reste connecté avec l'extérieur. Ca n'est pas toujours une connexion consciente ou contrôlée. Parfois le dormeur réagit seulement à un bruit, au

froid, à des stimuli envoyés par son environnement. Simon Farid Owliai insiste sur le fait que la connectivité humaine est, à son avis, la mieux exploitée durant le sommeil: les rêves par exemple mettent en lien avec l'impossible, avec l'univers, avec Dieu. Cette puissance de liaison, d'union nocturne par la pensée, transforme le dormeur, qui se réveille au matin différent.

Le philosophe français Jean-Luc Nancy a écrit un livre, *L'intrus*, où il relate les aléas d'une opération chirurgicale qui a bouleversé sa vie : la greffe d'un cœur, donné par une femme noire. Malheureusement, ce cœur va être rejeté par son corps. Dans *L'intrus*, il s'interroge sur ce que cela entraîne pour lui de vivre avec le cœur d'une autre. Il souligne combien cela est étrange d'entendre battre dans sa poitrine le cœur d'une femme, appartenant à une autre culture, quand on est un homme. Gloria Zein a imaginé pour Jean-Luc Nancy un lit de terre noire, sur lequel elle a posé un demi-globe de verre transparent.

Selon Hans-Joachim Lenger, philosophe allemand, la construction et la représentation du lit sont avant tout culturelles. En Iran, une natte posée à même le sol suffit. En Allemagne, la literie consiste en un assemblage et une superposition de différentes strates. Le lit, d'après le philosophe, devient alors un endroit à reconquérir chaque soir. C'est pourquoi Gloria Zein a créé une tour métallique, si lisse que son ascension s'avère extrêmement difficile. Cette tour est remplie d'eau sombre, qui est un symbole du subconscient selon Lacan.

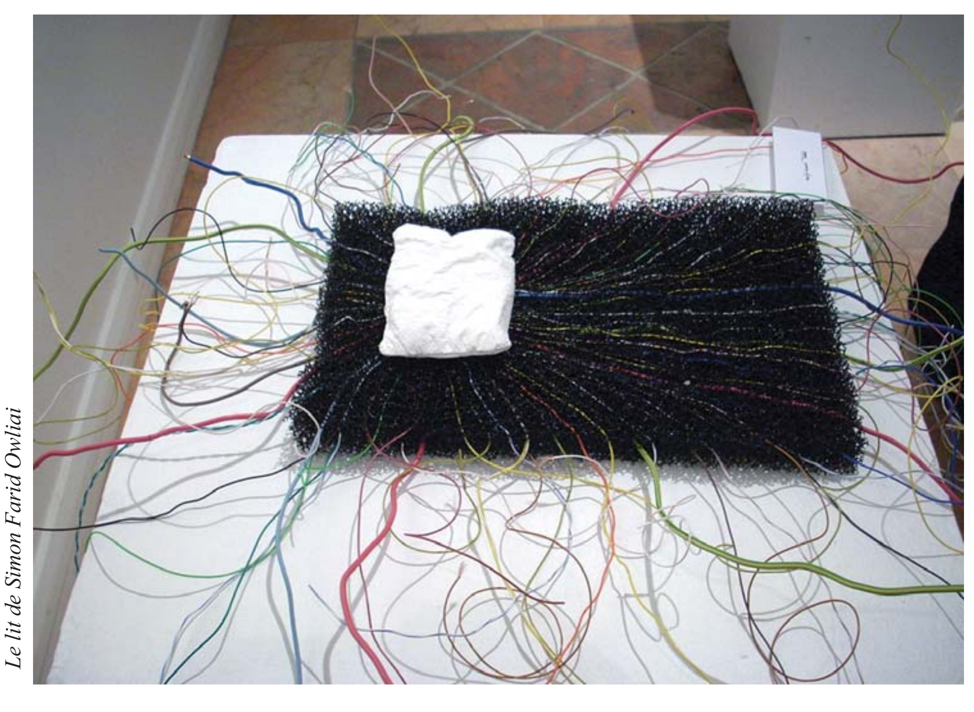
L'art conceptuel a encore peu de prises en Iran. La provocation, l'absurde, cheval de proue de courants artistiques comme le Sots Art[6] (abréviation de Art Socialiste), répandu en ex-URSS à partir des années 1970, apparaissent très peu dans l'art du pays, même s'il existe en Iran un courant de caricature très développé[7]. Comment cette installation a-t-elle été accueillie par le public iranien? Voici un aperçu des commentaires laissés par certains visiteurs dans le Livre d'Or de l'exposition.

Beaucoup ont apprécié l'interdisciplinarité de l'installation de Gloria Zein. Nâzhat écrit par exemple qu'elle a trouvé "*l'assemblage de l'art décoratif d'intérieur et de la pensée philosophique intéressant* ". Mais c'est l'aspect philosophique de l'installation

Selon Hans-Joachim Lenger, philosophe allemand, la construction et la représentation du lit sont avant tout culturelles. En Iran, une natte posée à même le sol suffit. En Allemagne, la literie consiste en un assemblage et une superposition de différentes strates. Le lit, d'après le philosophe, devient alors un endroit à reconquérir chaque soir.



Le lit de Hans-Joachim Lenger


Le lit de Simon Farid Owliai

Certains artistes conceptuels ne proposent parfois que des esquisses de ce que pourrait être l'œuvre ou encore des modes d'emploi permettant à tout un chacun de réaliser l'œuvre. Avec ce courant, c'est l'idée qui a de la valeur, pas sa réalisation. On assiste ainsi, pour la première fois en histoire de l'art, à une expression artistique qui pourrait en réalité se passer de l'objet. La toile et la peinture disparaissent.

qui a surtout attiré l'attention. Elâhé, étudiante en art, estime par exemple que "*dans le désert actuel des idées, l'artiste allemande a beaucoup apporté du point de vue philosophique*". De même, Takân a été charmé par ce "*type de création pure*". Farâhnâz pense aussi que "*dans cette belle association de l'art et de la philosophie, cette dernière l'a emporté, comme toujours*".

Un visiteur, ayant laissé un commentaire anonyme en allemand, a d'ailleurs été impressionné par cette façon non conventionnelle de présenter la philosophie: "*Ça m'a beaucoup impressionné, écrit-il. Ces philosophes si durs à lire et à comprendre deviennent ici des gens comme tout le monde. Maintenant comment imaginez-vous votre propre lit ?*".

L'aspect conceptuel de l'œuvre de Gloria Zein est donc appréhendé surtout à travers le prisme de la philosophie. Le terme d'art conceptuel n'est à aucun moment cité. Les visiteurs ne se réfèrent pas à l'histoire et aux créations de ce courant artistique, né en Allemagne dans les années 1960. La première exposition d'art conceptuel, "Konzeption Conception", eut lieu en effet en octobre et novembre 1969, au musée de Leverkusen, en Allemagne. Joseph Kosuth ou le groupe Art-Langage ont tenté de définir ce mouvement. D'après eux, l'art conceptuel ne se soucie en apparence plus du savoir-faire de l'artiste ni même de l'idée qu'une œuvre doit être finie car l'idée prime sur la réalisation. Certains artistes conceptuels ne proposent parfois que des esquisses de ce que pourrait être l'œuvre ou encore des modes d'emploi permettant à tout un chacun de réaliser l'œuvre. Avec ce courant, c'est l'idée qui a de la valeur, pas sa réalisation. On assiste ainsi, pour la première fois en histoire de l'art, à une expression artistique qui pourrait en réalité se passer de l'objet. La toile et la peinture disparaissent.

L'effacement de l'œuvre-objet, dont le

support n'est plus classique, comme la toile ou la pierre, a interpellé certains visiteurs de l'exposition de Gloria Zein. Soheïla écrit: "*Dans le domaine théorique, l'exposition est très riche. L'utilisation des idées de philosophes est, pour moi, très intéressante. Mais je trouve que la construction de maquettes a diminué l'intérêt de l'exposition*". Fahimeh ne comprend pas: "*Je connais peu les mots intellectuels. Je ne peux pas comprendre tes ouvrages. C'est rien, c'est vide*". Ce mode de rationalisation artistique se heurte également à la quête poétique, symbolique ou mystique, qui anime souvent l'art iranien. Ainsi un visiteur, déstabilisé par cet intérêt peu commun pour un lit, tente de spiritualiser l'installation: "*Le corps a en effet besoin de lit mais l'âme doit se libérer de toutes attaches terrestres*".

Une exposition d'art étranger confronte le visiteur à une autre culture, à d'autres modes de pensée, à l'imagination d'un artiste en particulier. Cette confrontation est source d'estime et de rapprochement mutuel. La tenue de cette installation conceptuelle a suscité un véritable échange de pensées. Les visiteurs ne semblent pas être restés indifférents, tel cet anonyme, qui, en anglais, nous apprend combien cette exposition a suscité de résonances dans sa propre vie: "*La plupart des nuits, je dors avec des somnifères ou des drogues. Mon lit et dormir= fun. Mes rêves l'ont transformé en un style de vie spécifique. J'aime mon lit* ". ■

Ce mode de rationalisation artistique se heurte également à la quête poétique, symbolique ou mystique, qui anime souvent l'art iranien.

---

1. Les membres du groupe du Nouveau Réalisme (Yves Klein, Arman, François Dufrene, Pierre Restany…) veulent se réapproprier la réalité. Selon le critique d'art Pierre Restany, ce courant consiste en un "*recyclage poétique de la réalité urbaine, industrielle et publicitaire*". En reprenant l'appellation de "réalisme", le groupe se réfère au mouvement artistique et littéraire né au XIXème siècle qui entendait décrire, sans la magnifier, une réalité banale et quotidienne. Cependant, ce réalisme est "nouveau", de même qu'il y a eu un courant du Nouveau Roman ou une Nouvelle Vague cinématographique : d'une part, il s'attache à une réalité nouvelle issue d'une société urbaine de consommation, d'autre part, son mode descriptif est lui aussi nouveau car il ne s'identifie plus à une représentation par la création d'une image adéquate, mais consiste en la présentation de l'objet que l'artiste a choisi.
2. www.amiralionly.com
3. http://www.arseh.org/EN/arseh.html: "*The outside world has started to recognize that Iran has a very vivid art scene and that Iranian art deserves a better reputation than the one it has. This is an encouraging development, but there is much to see more. The contemporary cultural scene in Iran is much more diverse and deeper than is mostly known outside. (...) Maybe even more important to us is that this is not a one way street. Very rarely, art from abroad can be enjoyed inside Iran. (...) Outside artists are missing the opportunity to meet a very interested and quiet knowledgeable audience*".
4. www.gloria-zein.com
5. Simon Farid Owliai (Owli) a organisé de nombreuses manifestations philosophiques, dont le colloque international " Heidegger et l'Avenir de la philosophie en Occident et en Orient" en novembre 2005 à Téhéran et la table ronde internationale consacrée à "l'Impact du Dialogue Culturel entre l'Occident et l'Orient sur l'Enseignement de la Philosophie" en novembre 2004 à l'UNESCO à Paris. Il a notamment publié *Dionysus and The Historical Destiny of Thought* (2005) et le dossier anniversaire Nietzsche Philosophe du XXIe siècle avec la revue *Cultures en mouvement* (2001).
6. Le Sots Art est né en réaction à la doctrine esthétique officielle de l'URSS: le réalisme socialiste, décrivant ouvriers ou paysans sous un jour heureux.
7. Certaines émissions télévisées iraniennes consistent à montrer un caricaturiste dessiner en temps réel (en live) une image très ironique illustrant l'actualité.

Le lion sous l'arc-en-ciel



Neda Razavipour, vidéo

L'Art contemporain de Téhéran à Athènes, de mai à juillet 2008

Alice BOMBARDIER

Du 22 mai à la mi-juillet 2008, l'art contemporain iranien est à l'honneur en Grèce. Une vingtaine d'artistes téhéranais seront exposés en plein centre d'Athènes. Organisée parallèlement à la Foire de l'Art Contemporain d'Athènes (22-25 mai), cette exposition retentissante nous donne un bel aperçu de l'effervescence artistique qui exalte l'Iran aujourd'hui.

Après avoir vécu plusieurs années à New York, Alexandros Georgiou, peintre et photographe grec, s'est lancé en 2005 dans un nouveau projet artistique aux allures de parcours initiatique. Intitulé "Without my own vehicle", son projet l'a mené d'Athènes jusqu'à Varanasi, en Inde, à travers la Turquie, le Pakistan et… l'Iran.

Il comptait traverser l'Iran en une semaine mais y resta finalement deux mois et demi. Qu'est-ce qui l'y a retenu? L'art iranien. "*Un art d'une modernité indéniable et empreint d'une forte personnalité artistique*", rapporte-t-il en 2008. Avec cette exposition, il nous fait partager sa vision d'un peuple à la créativité débordante.

Par le biais de 19 artistes iraniens contemporains, installés à Téhéran (excepté Mohammad Ali Shafâhi, vivant depuis un an et demi en Europe), appartenant à différentes générations et pratiquant huit arts différents (peinture, photographie, installations, vidéo, performances, musique, sculpture, design graphique), nous découvrons que, sur le plan artistique, l'Iran bouge, sans nécessairement être influencé par l'extérieur ni céder, à fortiori, à des mots d'ordre transculturels. Au contraire, ces différents artistes semblent être tous accaparés par la restauration d'une identité collective proprement iranienne, combative et brillante. Cette découverte d'une production artistique foisonnante - empreinte d'une vigueur

singulière, d'une puissance qui, bien souvent, force l'admiration - a conduit Alexandros Georgiou à intituler son exposition "Le lion sous l'arc-en-ciel" (titre d'une œuvre exposée de Vahid Sharifiân), célébrant par là le combat, mené aujourd'hui par de nombreux artistes iraniens, pour une reconnaissance artistique de leurs œuvres et de leur pays, dans un contexte international hostile.

Le titre de cette exposition s'inspire d'un emblème iranien très ancien, représentant un lion et le soleil (en persan *shir o khorshid*). Depuis la plus haute Antiquité, dans les ruines des plus anciens palais royaux, comme Persépolis, ou sur les vieux écus, on retrouve en Iran les effigies du lion et du soleil. Le soleil, l'astre le plus brillant du firmament, était considéré comme divin et le lion, roi des animaux, était associé à la bravoure, au courage, à la combativité. C'est pourquoi, un lion armé d'un sabre (souvent interprété comme le sabre à deux tranchants d'Ali, premier imam des Chiites), portant le soleil sur son dos, fut le symbole national de l'Iran, figurant sur les drapeaux du pays, depuis la dynastie mongole (au XIIIème siècle), particulièrement sous la dynastie safavide (XVIe-XVIIIe siècles), et jusque sous la dynastie pahlavi (1925 à 1979), avant d'être remplacé sous la République islamique (en 1979).

Dans cette exposition, les références au passé abondent. En témoigne une œuvre de Rezâ Bangiz qui reprend explicitement l'emblème du lion et du soleil et celle de Vahid Sharifiân, "le lion sous l'arc-en-ciel", éponyme de l'exposition, qui se réfère à ce symbole: on y voit un lion au regard dur, sous l'arc-en-ciel imaginaire de sa crinière multicolore. Cette tête de lion sans corps gravite sur un fond jaune vif, comme un soleil.

Bahman Jalâli, avec ses anciennes photos de la dynastie qâdjâre (XVIII-XXème siècle) associées à des fleurs aux couleurs éphémères, et Mehrân Mohâjer, avec certaines photos ou peintures de la même époque apparaissant à travers la structure de sa "caméra rosea", se réfèrent également à une ancienne dynastie longtemps dénigrée car accusée d'avoir écarté l'Iran de la voie de la modernité.

La recherche plastique, visuelle, autour d'un fond culturel ancien ne relève pas exclusivement de l'hommage. Elle peut s'apparenter aussi à des procédures de recollection, de remembrement, comme si l'art permettait de remettre à jour une vérité enfouie, un trésor perdu ou du lien

Artistes:

Peinture:
Reza Bangiz; Vahid Sharifiân; Ali Chitsâz.

Photographie :
Bahman Jalâli; Ranâ Javâdi; Mehrân Mohâjer; Katâyoun Karâmi; Shokoufeh Alidousti.

Vidéo :
Rozita Sharaf Jahân; Mahmoud Bakhshi Moakhar; Nedâ Razavipour; Majid Ma'sumi Râd; Amirali Ghâsemi.

Installations:
Mahmoud Bakhshi Moakhar; Vahid Sharifiân.

Performances:
Mohammad Ali Shafâhi et Behrouz Rae; Jinoos Tâghizâdeh; Amirali Ghâsemi.

Sculpture:
Ali Hossein Khân.

Musique:
Farshad Fozouni.

Design graphique: Reza Abedini.



Katayoun Karami



Bahman Jalali

La recherche plastique, visuelle, autour d'un fond culturel ancien ne relève pas exclusivement de l'hommage. Elle peut s'apparenter aussi à des procédures de recollection, de remembrement, comme si l'art permettait de remettre à jour une vérité enfouie, un trésor perdu ou du lien à reconstruire.

à reconstruire. En vérité, il semble que pour ces artistes, vivre et comprendre le présent, revient à le chercher ailleurs. Or cet ailleurs renvoie immédiatement au passé.

Ces artistes ne proclament-ils pas également la continuité d'une identité historique grandiose, d'autant plus affirmée que les ruptures ont été nombreuses? Katâyoun Karâmi, en juxtaposant deux photos froissées de sa mère et d'elle-même au même âge, mais sous deux régimes différents, sous Mohammad-Rezâ Pahlavi et sous la République islamique, souligne le tournant culturel qui sépare les deux époques. Shokoufeh Alidousti s'interroge aussi sur la question de l'identité, par l'intermédiaire de photos tendues sur un fond obscur et mises en perspective avec des fragments, parfois flous, de visage, de corps ou de son écriture.

Par ailleurs, les multiples références visuelles à l'élément textile (Rana Javâdi, Katayoun Karâmi) au lettrisme (Rana Javâdi, Shokoufeh Alidousti, Amirali Ghâsemi) ou à un symbole chiite notoire, la main de Fatima (Jinoos Tâghizâdeh), qui symbolise les cinq saints les plus importants des Chiites, sont également autant d'indices d'une créativité qui puise avant tout ses racines dans l'Orient ou l'Islam. Reste à voir comment ces marques d'une identité ancrée dans ce riche héritage culturel et religieux sont travaillées.

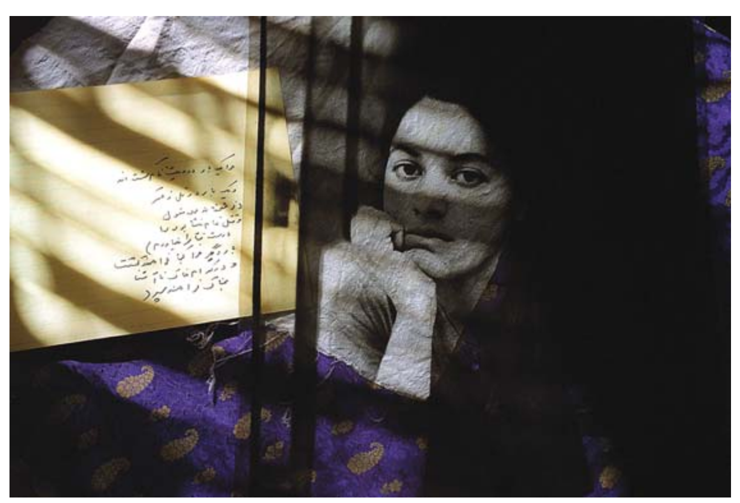
A travers les créations de Mohammad Ali Shafâhi et Behrouz Rae, d'Amirali Ghâsemi, de Majid Ma'sumi Râd, de Nedâ Razavipour, de Farshad Fozouni, il apparaît que l'art contemporain en Iran peut être également l'expression, parfois violente, de l'intimité, celle du psychisme ou du corps, à l'aide de langages nouveaux.

Enfin, le "Christ contemporain" d'Ali Hossein Khân et les photographies de Mahmoud Bakhshi Moakhar mettant en scène les croix lumineuses des églises chrétiennes en Corée du Sud, nous rappellent que cette exposition s'adresse prioritairement à un public occidental.

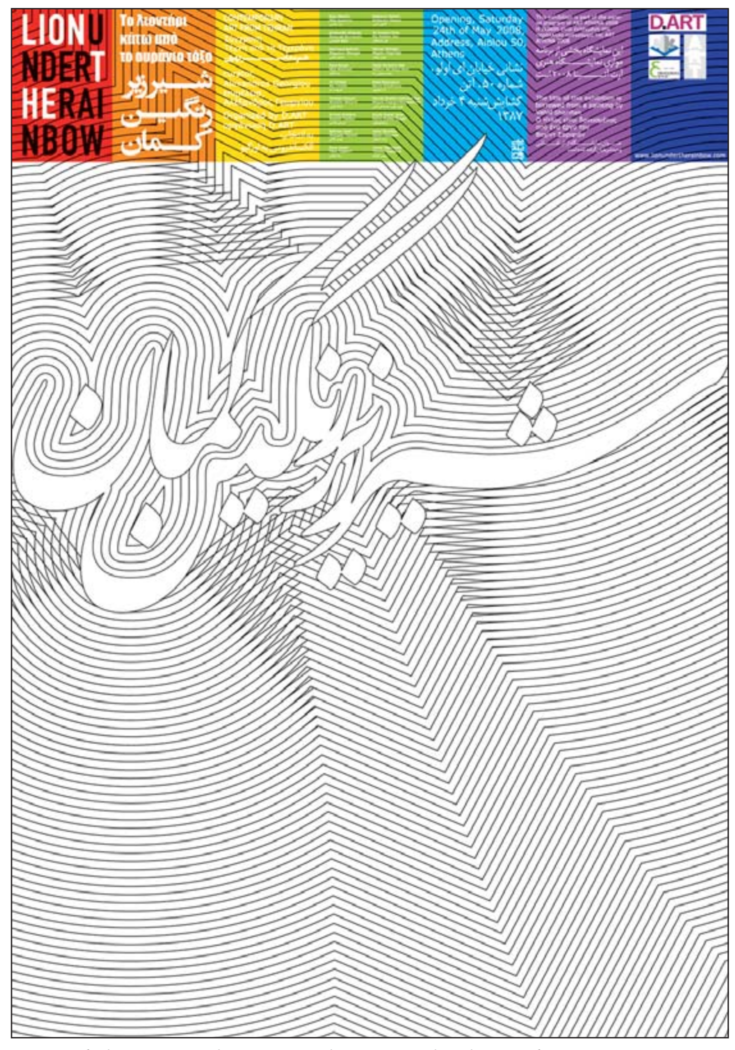
Après la décennie des années 1980, qui a vu l'avènement de la République islamique (1978-1979) et le déclenchement de la guerre Iran-Irak (1980-1989), l'art iranien s'était reconcentré sur ses traditions ancestrales (notamment la miniature et la calligraphie), remises à l'honneur, et s'était adjoint un nouveau style, l'art islamico-révolutionnaire. Depuis le milieu des années 1990, les multiples courants de l'art contemporain commencent à être peu à peu réadoptés dans le pays. L'exposition "Le lion sous l'arc-en-ciel" nous donne donc un aperçu des nouvelles expériences plastiques qui exaltent l'Iran

aujourd'hui. Ce réveil artistique semble correspondre, dans la société, à une phase de régénération par l'art, particulièrement dynamique, qui fait suite à plusieurs décennies de bouleversements.

Etre contemporain au monde n'exclut pas de s'intéresser à des strates enfouies de sa culture. Faisant leur entrée dans l'arène internationale et aspirant à promouvoir une nouvelle image de l'Iran, inspirée de sa culture et de son passé, de nombreux artistes iraniens semblent être devenus - sous la bannière immémoriale du lion, du soleil et surtout de la beauté - les défenseurs, les porte-étendards d'un pays, pour lequel ils expriment le plus souvent un profond attachement. ■


Ra'nâ Javâdi


Rezâ Bangis



Poster de l'exposition le Lion sous l'arc-en-ciel, Athènes, du 24 mai jusqu'en juillet, par Rezâ Abedini

Le Musée du Temps de l'Iran, Château des Horloges Immortelles

Farzaneh POURMAZAHERI
Afsaneh POURMAZAHERI



L'exterieur du Musée du Temps de l'Iran

…Si seulement j'avais un coffre magique,
J'aurais emprisonné le temps
Si seulement j'avais assez de cris
J'aurais condamné les minutes pour leurs crimes
Car tout ce que je désire est d'être répété
Et n'est qu'un souhait tombé dans l'abîme
Oh, l'immense Balancier s'en va
Saisissant nos moments dorés sur son chemin…

Pour nous, êtres humains, le temps veut dire compter des secondes, des minutes, des heures, puis des jours, des semaines, des mois pour ensuite dire qu'un an de plus est passé et que voilà l'autre. Parfois on s'étonne: "Comme j'ai grandi… que le passage du temps est donc rapide!". Mais pourquoi un fait si clair, si évident, nous plonge-t-il dans une vague réflexion, parfois effrayante? Il est vrai que la fuite du temps nous rapproche de jour en jour de la mort, et qu'elle vole la jeunesse et la beauté. Pourtant, cette vérité inévitable est-elle jamais si attristante? On dit que "le temps est un voleur et qu'il vole notre bonheur", mais aussi notre malheur, non? D'une part, il emporte avec soi la gaieté des jours éclatants et les doux sourires de l'intimité et de l'amour, d'autre part il nous éloigne des événements amers qui, parfois, nous pèsent ou remplissent notre cœur de désespoir et de tristesse. Le temps fait ce qu'il faut

équilibrant l'ensemble des faits de la vie. Ainsi, il nous aide établir une sorte de parallèle entre tous les événements de notre propre vie, et même ceux des autres. Imaginer un monde sans temps, cet élément fugitif mais renaissant, n'est guère supportable; une sphère dans laquelle nous aurions flotté dans l'intemporalité du vide, de l'insensible. C'est pourquoi, au cours des siècles, l'homme s'est attaché de plus en plus aux heures, aux minutes et même aux secondes dont il avait tant besoin.

Il s'est donc mis à inventer des objets grâce auxquels il put diviser une année entière en mois, et par la suite, de mois en semaines et de semaines en jours. De cette façon, une grande variété de calendriers apparut. Tic-tac… tic-tac… tic-tac, c'est le son des horloges faisant le tour de chaque 24 heures claires et obscures qui débutent et se suivent les unes après les autres. L'horlogerie est depuis des siècles une grande industrie, et les compagnies renommées rivalisant dans ce domaine sont maintenant nombreuses. A côté de leur fonction principale qui est de montrer le temps, les horloges et même les montres ont bien réussi à inspirer le goût artistique de leurs fabricants. C'est pourquoi elles sont parfois considérées comme de précieux objets d'ornement. L'exhibition de l'ensemble de ces horloges rassemblées au même endroit, chacune appartenant à une période distincte, peut ainsi donner lieu à une magnifique représentation. En Iran, l'idée a été bien réalisée, grâce au Musée du Temps.

Le Musée du Temps est le premier musée d'horloges en Iran. Dès l'entrée, le temps semble s'arrêter. Rien ne bouge, ni une minute, ni une heure. Sur la face de ces grandes horloges, le temps a gelé. Les aiguilles se sont figées, l'une sur 5, l'autre sur 8 heures et demi, depuis les XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles.

La création de la première horloge, dans l'Egypte antique, ayant un mécanisme très simple (horloge solaire) date d'environ 3500 ans. L'histoire nous dit que les Egyptiens et les Babyloniens furent les peuples les plus avancés dans le domaine de l'horlogerie. Ils s'intéressaient à la notion du temps et cherchaient un moyen pour définir la durée du jour et de la nuit. Presque mille ans après une première tentative, c'est-à-dire celle qui conduisit à la fabrication de la première horloge solaire, ces mêmes peuples construisirent l'horloge hydraulique. Puis, lentement, à partir du IIIe siècle, les sabliers envahirent les marchés. Quant à l'horloge-bougie, son invention date du Xe siècle, dans l'Angleterre du roi Alfred le Grand. Révoqué à la suite d'un complot, le roi anglais se promit de



Premier étage du Musée, section des horloges

Adresse:
12, Avenue Za'ferânieh,
carrefour Parzin-e-Baghdâdi,
Avenue Valy-e-Asr,
Téhéran, Iran,
Du samedi au jeudi,
de 16 h à 21h.


Montre à gousset fabriquée en Suisse, mécanisme à ressort, XIXème siècle.


Horloge de table, fabriquée en France, mécanisme à ressort et à remontoir, XIX et XXème siècles.


Montre à gousset fabriquée en Suisse, mécanisme à ressort, XIXème siècle.

consacrer les deux tiers de sa vie à son peuple au cas où il regagnerait le pouvoir. Son vœu fut exaucé et pour tenir sa promesse, le roi se mit à graduer les bougies pour pouvoir mesurer deux tiers de sa vie. Ainsi, quatre bougies représentaient 24 heures. Cet événement fut le point de départ de l'apparition des horloges ardentes dont l'horloge à huile. Postérieurement, à la fin de XIe siècle, les horloges mécaniques virent le jour. Puis deux siècles plus tard, des horloges à poids les remplacèrent largement en Europe car les chrétiens avaient besoin d'horloges précises notamment pour leurs rites religieux. De ce fait, les horloges à poids furent installées dans les tours et les églises principales de la ville. L'usage du ressort marqua une grande évolution dans l'industrie horlogère, et à la même époque, le pendule fut utilisé pour augmenter la précision des horloges. Ce fut Galilée, physicien et astronome italien, qui théorisa l'addition du pendule à l'horloge, alors que l'inventeur du pendule était un physicien hollandais.

On voit que l'horlogerie, ce mélange d'art et de science ne cessa de se développer, et aboutit à la fabrication des bracelets-montres et des montres de poche. La première montre de gousset fut fabriquée par un serrurier allemand au XVIe siècle. En ce temps-là, l'or ou l'argent étaient utilisés pour la fabrication des montres dont l'acquisition était réservée aux gens aisés. Mais à la même époque, un Suisse commença à fabriquer des montres en acier, beaucoup moins chères, qui monopolisèrent quasiment le marché. Dès lors, la Suisse fut considérée comme le pionnier de l'horlogerie au niveau mondial. La première génération de montres fut à remontoir, mais plus tard apparurent des montres automatiques puis celles fonctionnant à l'aide de piles également connues sous le nom de "montres à quartz". De nos jours, les horloges les plus modernes sont les horloges atomiques fonctionnant avec la radiation du césium. Ce mécanisme fut théorisé par le physicien danois Niels Bohr en 1913, et en 1949, les Américains produisirent la première horloge atomique.

En Iran, notamment grâce au Musée du Temps, cette évolution historique peut être suivie pas à pas dans les dédales de l'exposition horlogère.

Le musée possède une collection d'environ 148 objets, 58 horloges mécaniques, pendules,

pendulettes fabriquées en France et 90 montres de poignets et de poche suisses. De plus, au deuxième étage, de précieux calendriers provenant de différentes nations et cultures, ainsi que des appareils d'astronomie sont exposés. Dans cette section, la copie d'une inscription en terre cuite remontant à vingt-sept siècles vaut notamment le détour. L'inscription originale a été découverte dans le palais de Darius le Grand. C'est le seul document démontrant l'existence d'un calendrier national en Perse antique. Les noms des douze mois du calendrier achéménide ainsi que les événements historiques de l'époque sont gravés sur cette inscription. L'ensemble de ce qui est présenté dans le musée aborde des thèmes tels que le passage du temps considéré historiquement, le regard des nations sur le temps, l'évolution de l'industrie horlogère et les nouveautés en la matière. A l'extérieur du bâtiment, on peut découvrir les premiers modèles d'horloges du monde, à savoir les horloges solaires, hydrauliques et ardentes ainsi que des sabliers. Les horloges ardentes datent du troisième millénaire avant J.-C. Le musée contient également une partie exposant la collection des montres modernes présentée au premier étage. Considérations horlogères mises à part, la caractéristique unique de ce musée est l'édifice même, doté d'une architecture et d'une décoration artistique unique.

Cet édifice est un véritable exemple de l'art de la décoration en plâtre, et présente un mélange de style irano-européen. L'art des moulures en plâtre remonte à l'ère sassanide, une inscription découverte dans le palais "Bîshâpour" à Kâzeroun en est la preuve et c'est sous le règne qâdjâr qu'il atteignit son apogée. Le palais du Golestân à Téhéran en est un bon exemple. Cet art, d'abord réservé à la décoration des palais, se généralisa vers la fin du règne des Qâdjârs et de nombreuses demeures furent ornées avec du plâtre. Le bâtiment actuel du Musée du Temps, ainsi décoré, est vieux de huit décennies et date de la fin de la vogue des moulures en plâtre. Situé dans le quartier Za'ferânieh de Téhéran, il est bâti sur une superficie de 700 m² et possède un magnifique jardin de 5000 m². L'édifice a appartenu à deux rois qâdjârs, Mohammad Shâh et Nâsser-e-Din Shâh. Autrefois construit en briques crues, terre et charpente de bois, il a été rénové avec du matériel plus solide et est maintenant doté d'une charpente d'acier. De plus, le grand balcon qui le caractérise a été ajouté après la construction à l'ensemble. Puis, le propriétaire de l'époque, Hossein Khodâdâd, décida de décorer la maison. C'est ainsi que douze années durant, une quarantaine d'artisans travaillèrent sur le bâtiment, le décorant avec de fins motifs en plâtre, des ajouts en fer forgé en forme de soleil et des tuiles émaillées. L'un des attraits décoratifs de l'édifice est l'application des reliefs en plâtre sur un arrière-plan de miroir, dont on peut voir un autre exemple au palais du Golestân. Outre les architectes et les décorateurs comme le maître Kâshi, il faut également faire allusion aux maîtres peintres qui accordèrent très délicatement leurs couleurs avec les motifs décoratifs, créant ainsi des effets de niellure. Pour finir, il faut parler des portes et des fenêtres en bois qui enchantent la vue par leurs décorations joliment gravées dans les cadres.

Le musée de temps est à la fois un musée consacré aux horloges, aux montres et aux calendriers de haute valeur, et une galerie d'art. Il incarne la culture iranienne profondément attachée à l'art. Tous nos remerciements au temps grâce auquel nous avons pu rassembler cette collection historique de l'industrie, de la science et de l'art. ■



Devant l'entrée du musée, maquette iranienne de la première horloge solaire antique égyptienne. La flèche désigne le nord et son ombre sert à marquer les heures.



Petit mausolée construit à l'endroit où est tombé l'un des bras sectionné d'un coup d'épée d'Abol-Fazl, demi-frère de l'Imam Hossein, durant la bataille de Kerbala.

De Nadjaf à Kerbala, au cœur d'un pèlerinage en Irak
(2ème partie)

Amélie NEUVE-EGLISE

Kerbala, ville de martyrs

Située à une centaine de kilomètres au sud-ouest de Bagdad, "Kerbala la Sublime" ou "l'Elevée" (*Karbala-e mo'alla*), comme la surnomment les chiites iraniens, fut le théâtre du plus important événement de la dramaturgie chiite: le martyre de l'Imam Hossein et de ses compagnons par Yazid ben Muawiya et de ses soldats en 680 de l'ère chrétienne. La route reliant Nadjaf à Kerbala n'est qu'une succession de paysages désertiques dont la monotonie n'est rompue que par la présence furtive d'oasis et de lieux de repos de fortune destinés aux nombreux pèlerins décidés à relier les deux villes à pied. L'absence totale de construction moderne tend à remettre les pèlerins dans l'ambiance de l'époque, aidés par les élégies funèbres du " maddâh ", sorte de conteur-panégyriste accompagnant le groupe, qui retrace d'une voie chargée de sanglots l'épopée de l'Imam et de ses compagnons.

L'origine du nom de la ville comporte de nombreuses versions. Selon certains, il proviendrait des mots

arabes "karb", signifiant le chagrin et la tristesse, et "balâ' " faisant référence aux notions d'épreuve et de difficulté; ou encore du mot "karbalat" qui évoquerait la "terre douce" du lieu du martyre de l'Imam. Cependant, ces versions semblent infondées étant donné que le nom même de Kerbala existait avant le martyre de l'Imam Hossein et aurait désigné un groupe d'anciens villages babyloniens de la région. Selon d'autres récits, il proviendrait de l'Akkadien "karb" évoquant la proximité, et "ala" évoquant la divinité suprême. Les Iraniens y ont également apporté leur propre version, arguant que le nom de Kerbala serait issu de la combinaison des mots persans "kâr" (travail, ouvrage) et "bâlâ" (haut, éminent).

Le développement et l'histoire de la ville furent d'ailleurs largement influencés par ces derniers, qui constituaient l'essentiel de sa population au début du siècle mais dont l'influence recula sous l'influence britannique. Une grande partie fut également assimilée et se vit octroyer la nationalité irakienne. L'accès au pouvoir de Saddam Hussein entraîna un musellement conséquent de la liberté de culte et l'accès à la ville fut progressivement interdit aux chiites non irakiens, même si certains Iraniens continuaient à s'y rendre en catimini et à leurs risques et périls. Ces restrictions ont donc donné lieu à la venue d'une véritable marée de pèlerins en 2003 au cours des mois ayant suivi la chute de Saddam, les frontières ayant été momentanément hors de contrôle.

La ville concentre deux principaux sanctuaires aux dômes recouverts d'or: celui de l'Imam Hossein et celui de son demi-frère révéré pour son courage et sa loyauté à toute épreuve, Abbas ibn Ali ou "Abol-Fazl", situé à quelques dizaines de mètres de distance. Si l'on ignore la date exacte de leur construction - certains avancent la date de 684 pour la construction d'un premier mausolée, le sanctuaire actuel de l'Imam Hossein aurait été progressivement édifié à partir du XIe siècle -, ils ont également été l'objet de nombreuses attaques et pillages en tout genre au cours des derniers siècles, à l'instar de nombreux mausolées chiites des environs qui n'ont pas toujours été reconstruits et dont la mémoire se perd peu à peu... Les deux sanctuaires de la ville ont également été considérablement endommagés à plusieurs reprises sous le règne de Saddam Hussein et ont été depuis 2003 la cible de plusieurs violents attentats.

Dans le sanctuaire de l'Imam Hossein, les fidèles commencent souvent par se recueillir à l'endroit où serait tombée la tête décapitée de ce dernier et où a été édifié un petit mausolée argenté irradiant une lumière rouge. Ils se dirigent ensuite vers son tombeau. Là encore, l'ambiance y est surnaturelle, et le pèlerin se retrouve de nouveau bercé par le murmure des prières et des sanglots qui se perdent dans le bruissement incessant de la foule et des salutations adressées à l'Imam: "*Que la Paix soit sur toi, ô héritier d'Adam, de Noé, et d'Abraham, que la Paix soit sur toi, ô héritier de Moïse, Jésus, Mohammad et Ali...*" Le fait de pleurer est considéré comme un moyen d'exprimer le deuil mais également de se rapprocher de l'Imam et des vérités qu'il défendait; verser des larmes pour la tragédie de Kerbala permettant quelque instant d'oublier le "soi" et d'établir un lien intime avec les idéaux spirituels qui y furent défendus.

Au-delà de l'expression d'une simple douleur, l'acte de pleurer dans la tradition

L'accès au pouvoir de Saddam Hussein entraîna un musellement conséquent de la liberté de culte et l'accès à la ville fut progressivement interdit aux chiites non irakiens, même si certains Iraniens continuaient à s'y rendre en catimini et à leurs risques et périls.

Au-delà de l'expression d'une simple douleur, l'acte de pleurer dans la tradition chiite permet donc la réalisation d'un véritable "acte de présence" à des mondes spirituels supérieurs permettant ainsi à l'âme de se libérer quelques instants de l'emprise du monde sensible.



Sanctuaire d'Abbas ibn Ali, de nuit.

chiite permet donc la réalisation d'un véritable "acte de présence" à des mondes spirituels supérieurs permettant ainsi à l'âme de se libérer quelques instants de l'emprise du monde sensible. D'autres tombeaux se situent à proximité de l'Imam, notamment ceux de deux de ses fils et de son fidèle compagnon Habib ibn Madhahir al-Asadi, mort en martyr lors de la bataille, et enfin, celui des 72 martyrs de Kerbala. Après avoir salué le tombeau, les fidèles restent souvent quelques heures dans le sanctuaire pour prier, lire le Coran ou réciter diverses invocations à l'Imam.

Durant la période d'Achoura et de "Arbaïn", célébrant les quarante jours du martyre, l'affluence atteint des sommets; la ferveur des pèlerins ne semble en rien avoir été entamée par les nombreux attentats ayant touché la ville au cours des dernières années.

Iraniens et irakiens échangent parfois quelques paroles, le contact s'établissant souvent par l'intermédiaire d'un enfant ou d'un "*nazr*", friandises ou dates distribuées en vue de la réalisation d'une demande particulière adressée à Dieu, et qui donne ainsi lieu à l'échange de sourires ou de remerciements furtifs. Mais l'ambiance générale demeure au recueillement, malgré l'ampleur de la foule et les allées et venues incessantes des pèlerins. Durant la période d'Achoura et de "Arbaïn", célébrant les quarante jours du martyre, l'affluence atteint des sommets; la ferveur des pèlerins ne semble en rien avoir été entamée par les nombreux attentats ayant touché la ville au cours des dernières années.

Ici encore, le faste des sanctuaires et la misère ambiante des rues forment un contraste saisissant: tas de déchets s'amoncelant ça et là, immeubles en ruine, fils électriques emmêlés et datant d'un autre âge… A l'instar de Nadjaf, l'économie locale survit essentiellement grâce aux revenus issus des pèlerinages iraniens et aux différents investissements réalisés dans le domaine des infrastructures de première nécessité grâce aux capitaux iraniens; les bouches d'égout affublées d'un "sâkht-e Irân" ("Fabriqué en Iran") sont notamment là pour nous le rappeler. Pour beaucoup d'Irakiens,

l'Iran représente d'ailleurs un véritable eldorado. Beaucoup rêvent d'y émigrer et tel vendeur nous dira avec fierté que son frère étudie à Qom, ou encore que son cousin est marié à une iranienne et a eu la chance de pouvoir partir là-bas… Outre les tapis de prière et chapelets multicolores, la vente de la terre située sous ou à proximité du tombeau de l'Imam Hossein et considérée comme sacrée était auparavant courante avant que sa source ne s'épuise peu à peu, et il était recommandé de la diluer dans de l'eau en cas de maladie. De nombreuses pierres de prières ou "mohr" vendues actuellement dans les magasins sont faites en glaise de Kerbala et constituent à ce titre l'un des achats privilégiés des pèlerins à titre de cadeau. De nombreux pèlerins y achètent également leur linceul, grand tissu blanc sur lequel sont imprimées des prières, qu'ils iront si possible frotter contre les parois dorées du tombeau de l'Imam Hossein et de Abol-Fazl afin qu'il s'imprègne de leur présence et adoucisse quelque peu les souffrances du passage dans l'au-delà.

L'ensemble de la vieille ville de Kerbala demeure imprégnée par la mémoire de l'événement et au détour d'une ruelle, on aperçoit soudain une fresque retraçant la bataille, un landau à l'endroit où est mort en bas âge l'un des fils de l'Imam Hossein, ou encore un petit mausolée en forme de cylindre à l'endroit où serait tombée la main d'Abol-Fazl après avoir été sectionnée… Autre étape du pèlerinage: la visite du "*Tal-e zeinabiyyeh*", petit mausolée construit à l'endroit de la colline où se tenait Sayyida Zaynab, la sœur de l'Imam Hossein, pour observer la bataille, ainsi qu'un passage au "*Kheimeh gâh*" (*mukhayyama* en arabe), où furent dressées les tentes des familles des compagnons de l'Imam lors de la bataille. La mémoire des lieux est donc centrale, et l'aspect moyenâgeux des rues en terre battue concoure à donner à la ville un aspect figé, hors du temps.

Hors de ce vieux centre religieux, Kerbala abrite également quelques écoles religieuses, même si leur nombre et leur importance ne peuvent être comparés avec celles de Nadjaf. Elles n'en furent pas moins un haut centre religieux et culturel chiite au XVIIe siècle, jusqu'à l'invasion wahhabite de 1801 qui provoqua la fuite de nombreux professeurs et étudiants vers Nadjaf.

Si, étant donné les conditions de sécurité actuelles, le programme tracé par l'Organisation iranienne des Pèlerinages se limite strictement aux endroits que nous venons d'évoquer, certains pèlerins décident cependant de prendre le risque de se rendre seuls à Kadhimiya ("Kâzimayn"), dans la banlieue de Bagdad, qui abrite le sanctuaire où sont enterrés les septième et neuvième Imams, Moussa al-Kâzim et Mohammad al-Tâqi. Une fois dans l'ambiance, semblant oublier un temps toute peur et appréhension, certains pèlerins effectuent alors les quelques démarches administratives qui mèneront à la délivrance d'un permis de sortie de la ville et, dans un minibus de fortune, partent discrètement au petit matin pour une excursion d'une journée vers la capitale. Seule une centaine de kilomètres sépare Kerbala de Bagdad, cependant, étant donné la fréquence des contrôles d'identité et des barrages de police, le trajet peut durer de 4 à 5 heures. Le paysage est alors désolant: si l'on omet les barrages de police et quelques vieilles mosquées, le désert défile, à l'infini…

A l'entrée de Bagdad, aucun passant

L'ensemble de la vieille ville de Kerbala demeure imprégnée par la mémoire de l'événement et au détour d'une ruelle, on aperçoit soudain une fresque retraçant la bataille, un landau à l'endroit où est mort en bas âge l'un des fils de l'Imam Hossein, ou encore un petit mausolée en forme de cylindre à l'endroit où serait tombée la main d'Abol-Fazl après avoir été sectionnée.



Magasins de souvenirs dans les rues de Kerbala.

A l'instar de Nadjaf, l'économie locale survit essentiellement grâce aux revenus issus des pèlerinages iraniens et aux différents investissements réalisés dans le domaine des infrastructures de première nécessité grâce aux capitaux iraniens.

aux abords des autoroutes, et ce n'est véritablement qu'à l'entrée de la ville que disparaît le doute quant au caractère véritablement fantomatique du pays. Kadhimiya est également plus animée. Ici, cependant, du fait de l'interdiction des autorités iraniennes, les pèlerins non irakiens se font plus rares… et la police recommande le plus souvent aux quelques rares iraniens ayant osé s'y aventurer de ne pas y rester plus de quelques heures, "*par mesure de sécurité*".

Après les attentats de 2005 et de 2007, l'ambiance demeure également à la grande vigilance. Au retour, à la tombée de la nuit, il faudra se préparer au retour vers l'Iran au petit matin. Quelques heures, souvent quelques minutes avant le départ, les pèlerins effectuent une dernière visite-éclair aux sanctuaires, achètent les derniers cadeaux…

Le départ est pour tous accompagné d'une grande nostalgie, et la voix aux accents mélancoliques du "maddâh" qui s'élève pour une dernière fois lors du démarrage de l'autobus donne lieu à une véritable explosion de sanglots…

La frontière sera atteinte en quelques heures et, après des contrôles en tous genres, les Iraniens retrouveront leur pays animés par un sentiment mi-figue, mi-raisin: "*Nous nous plaignions souvent des conditions de vie dans notre pays mais en revenant d'Irak, nous nous rendons compte de la chance que nous avons… Tout est si propre et organisé ici… En même temps, l'ambiance de là-bas est si légère, si extraordinaire… Tout me semble désormais terne ici, je ne pense qu'à y retourner… l'année prochaine, si Dieu le veut*".

Les pèlerins mettent alors souvent quelques jours à véritablement "revenir" de ce voyage, et les multiples coups de téléphones et échanges de SMS permettent de prolonger un peu plus la mémoire du voyage: "*Te souviens-tu, la semaine dernière? Nous venions juste d'arriver à Kerbala…*"; "*Il y a un mois, c'était le grand départ!*", etc. etc. Jusqu'au prochain voyage… car si certains ont quelques appréhensions lors d'un premier départ, tous ne songent ensuite qu'à y retourner et à revivre ce que beaucoup décrivent comme "*une expérience spirituelle unique, un tournant dans la vie de chaque croyant*".

Cet article a été rédigé à la suite d'un voyage en Irak effectué du 14 au 25 mars 2008.

Bref aperçu historique

L'Imam Hossein est le fils de l'Imam Ali ou Ali ibn Abi Tâlib lui-même cousin, fils adoptif, et gendre du prophète Mahomet. Selon les chiites, le Prophète aurait lui-même désigné Ali comme successeur, du fait des liens familiaux et affectifs les unissant. Après la mort de ce dernier, ils s'opposèrent donc aux partisans de l'élection du nouveau leader pour diriger la communauté des croyants, et qui deviendront les futurs sunnites. Les partisans de Ali furent alors appelés les "Shi'a Ali", d'où provient le nom actuel de "chiisme". Il est considéré comme le premier des Imams chiites et le quatrième calife sunnite. Il fut tué dans la mosquée de Koufa par un kharijite en 661. L'Imam Hossein, son fils, fut tué en 680 lors de la bataille de Kerbala contre l'armée du calife omeyyade Yazid Ier. Le lieu fit l'objet de pèlerinages plus ou moins clandestins dès les mois ayant suivi l'événement, malgré l'interdiction des califes omeyyades et abbasides d'y construire le moindre mausolée et les multiples intimidations et épreuves auxquelles devaient faire face les pèlerins chiites pour s'y rendre. A la fin du Xe siècle, la construction d'un mausolée fut officiellement autorisée par l'iranien Adhud ad-Dawla Fannâ Khosrow de la dynastie des Bouyides qui, devenu émir d'Irak en 978, alla même jusqu'à favoriser les pèlerinages au sein des deux principales villes saintes de Nadjaf et de Kerbala. Ces facilités contribuèrent largement à favoriser l'essor de ces deux villes. Cependant, de façon générale, les pèlerinages chiites sur ces lieux ont été à de nombreuses reprises interdits par les autorités sunnites à différentes époques, sans qu'ils ne parviennent à étouffer la ferveur des croyants chiites dont certains furent, au cours des siècles, prêts à mourir ne serait-ce que pour apercevoir le dôme du sanctuaire de Kerbala.

Pour l'ensemble de la communauté chiite, la mort de l'Imam Hossein symbolise la lutte désespérée de l'être humain contre l'oppression, la falsification de la vérité et la dénaturation de l'essence des révélations religieuses. Elle est ainsi souvent décrite comme une véritable "épopée humaine" intemporelle et universelle. Enfin, au-delà de sa dimension historique, la personne de l'Imam Hossein ainsi que l' "esprit de Kerbala" sont toujours considérés comme bien vivants et sont souvent cités pour défendre certaines causes. A ce titre, plusieurs opérations militaires iraniennes au cours de la guerre Iran-Irak ont été baptisées du nom de la ville sainte. ■



Panorama de Sibiu

Sibiu, Capitale Européenne de la Culture

Elodie BERNARD

Le Parlement européen a pris l'initiative en 1985 d'élever une ville de l'Union Européenne au rang de Capitale Européenne de la Culture. Si ce titre n'était au départ décerné qu'à une seule ville, ce sont dorénavant deux villes qui se partagent ce privilège. Lorsqu'une ville est ainsi choisie, des manifestations artistiques et des performances issues de toute culture s'y déroulent durant l'ensemble de l'année. Ainsi en 2007, c'est au tour des villes de Sibiu en Roumanie et du Luxembourg de se faire couronner. Cette décision s'est faite en raison des liens historiques qui unissent celles-ci.

Sibiu, petite ville roumaine de Transylvanie, a l'originalité de rassembler une grande partie des composantes de la diversité qui fait l'Europe. Ville à la fois saxonne, roumaine, hongroise et tzigane, c'est à ce titre qu'il est intéressant de s'arrêter un instant sur ce qui constitue le patrimoine de cette ville.

Sibiu: "Ville de la Culture - Ville des Cultures"

Sibiu est une ville roumaine quelque peu à part. En raison d'un passé turbulent, cette ville ne reflète pas le pays. Son histoire la lie davantage au centre et à l'ouest de l'Europe qu'à la Roumanie elle-même. Sibiu, petite européenne égarée en plein cœur de la Transylvanie roumaine.

A l'origine, la cité s'est développée autour d'une église fortifiée, protégée derrière des remparts. Ces protections étaient nécessaires en raison des menaces provenant de l'Orient; principalement des invasions ottomanes. Les premiers colons allemands, venus du Luxembourg, vinrent s'y implanter à la fin du XIIème siècle et la nommèrent la cité *Hermannstadt*. Ces Saxons en firent un important centre commercial, administratif et ecclésiastique, peut-être même le plus important centre de Transylvanie. Cet essor économique et politique au Moyen-Age allait faire d'elle la capitale de la Transylvanie austro-hongroise, une fois qu'elle fut intégrée à l'Empire d'Autriche-Hongrie.

Jusqu'à cette période, cette ville demeura entièrement allemande. Mais une fois la cité rattachée

à l'Empire, les lois du code civil changèrent et il n'était plus exclu que d'autres nationalités puissent s'y établir. Ainsi Hongrois, Autrichiens, et autres peuples d'Europe centrale vinrent la peupler. A l'issue de la Première Guerre mondiale, alors que l'Empire austro-hongrois implosa, la ville, bien que restée majoritairement peuplée d'Allemands, et ayant été durant de longs siècles sous tutelle politique hongroise ou autrichienne, fut incorporée en 1920 à la Roumanie par le traité de Trianon. Ce n'est que dans le courant de la décennie 1930 que les Saxons transylvaniens perdirent la majorité absolue dans leur métropole.

Aujourd'hui, Sibiu compte à peine plus de 170 000 habitants dont 95% de Roumains, 2% de Hongrois, seulement 1,6% d'Allemands, et enfin quelques Tsiganes et une petite communauté juive.

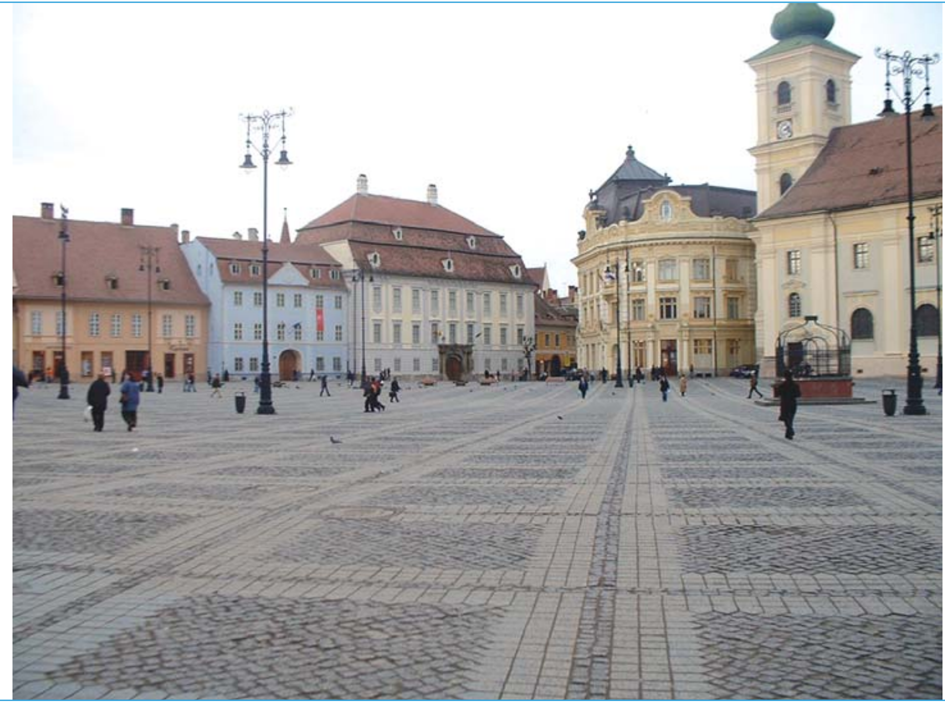
Manifestations dans la Capitale Européenne de la Culture

Cette petite ville tranquille de Transylvanie, jadis porte vers l'Asie, située au carrefour des routes qui menaient de Byzance aux Balkans se voit donc, cette année, offrir l'opportunité de valoriser la diversité de son patrimoine architectural et culturel. A ce titre, l'Etat roumain a préparé un programme culturel assez conséquent et réalisé des investissements importants dans la restauration du centre historique de la ville.

Cette année fera de Sibiu "une immense scène en perpétuelle évolution". C'est en tout cas le projet souhaité du ministre de la Culture roumain, Adrian Iorgulescu. Au total, ce sont 220 projets culturels internationaux, des millions d'euros investis; ce sont également 204 lieux qui ont été classés dans la ville historique. Sont attendus quelque 800 000 touristes à Sibiu, soit quatre fois plus que le nombre de visiteurs annuels des années passées.

Au programme des festivités: un festival de théâtre ainsi qu'un festival de films et d'opéras en plein air ont été mis en place. L'Académie européenne de poésie est également présente, et en février dernier ont eu lieu des représentations de la Scala de Milan. Pour l'occasion, le ministère de la Culture a décidé la restitution au musée de Bruckental de dix-neuf toiles de maîtres flamands que le régime communiste avait confisquées en 1948. Parmi ces maîtres, signalons Van Eyck et de Bruegel.

Cette ville qui a vu naître, dans ses environs, Emil Cioran et Octavian Goga, pourrait bien être inscrite désormais dans la liste des villes figurant au patrimoine mondial de l'UNESCO. ■



Sibiu

Entretien avec Amélie Nothomb

Saeed KAMALI DEHGHAN,
Chez Albin Michel,
Paris le 9 Janvier 2008


Amélie Nothomb

Quelle a été votre impression quand vous avez appris que vos livres étaient traduits en persan?

Cela m'a fait une très, très grande impression, vous savez déjà le mot "persan" pour n'importe quel francophone est un mot impressionnant. Montesquieu a écrit *Les Lettres Persanes*, avec cette fameuse question: comment peut-on être Persan? Et je dois dire qu'aujourd'hui en France on continue à se poser la question "comment peut-on être Persan", parce que pour nous les Persans sont des gens tellement mystérieux que nous ne connaissons pas du tout, et je suis très fière parce que je me dis que si les Persans sont amenés à me connaître, je vais être peut-être moi aussi amenée à les connaître.

Comment imaginez-vous l'Iran?

J'ai beaucoup de mal à l'imaginer, tout ce que je sais de l'Iran, c'est qu'il y a beaucoup de montagnes et c'est une chose très importante pour moi car je suis une fanatique de la montagne et il paraît que les montagnes iraniennes sont magnifiques.

Si vous êtes invitée à venir en Iran, accepteriez-vous ou auriez-vous quelques appréhensions?

Non, je n'ai absolument pas peur, mais j'ai toujours un grand problème d'emploi du temps...

Vous êtes née au Japon, qui apparaît de façon répétée dans votre œuvre. Pouvez-vous nous évoquer les premières années de votre enfance là-bas?

Je suis née au Japon, de parents belges, en 1967. Mes parents étaient diplomates et j'ai donc passé toute mon enfance et mon adolescence en Extrême-Orient mais aussi en Amérique. Pour résumer, j'étais dans le sud du Japon, près de Kobe dans les montagnes, jusqu'à cinq ans, puis à Pékin dans la Chine de Mao de cinq ans à huit ans, puis à New York de huit à onze ans, au Bengladesh de onze à treize ans, en Birmanie de treize à quinze ans, au Laos de quinze à dix sept ans, et à dix sept ans pour la première fois dans ma vie, je suis arrivée en Belgique, à Bruxelles. Ce fut pour moi un très grand choc de découvrir l'Europe que je ne connaissais pas du tout, finalement j'arrivais comme une étrangère. Je pensais que la Belgique serait mon pays mais quand je suis arrivée là-bas je n'avais aucun repaire, j'étais complètement perdue et c'est à ce moment là que je me suis sentie la plus seule de toute ma vie et que j'ai commencé à écrire, pas du tout parce que je pensais devenir écrivain, mais parce que j'étais toute seule. Quand j'ai eu vingt et un ans j'ai accompli mon rêve, qui était de retourner au Japon, le pays de ma naissance parce qu'il faut savoir que pendant toutes ces années, je n'ai pas cessé de raconter que j'étais japonaise, je pensais que j'étais japonaise, surtout après mon retour en Belgique. A vingt et un ans, je suis donc retournée au Japon durant deux années mais ce fut un échec professionnel que je raconte dans mon livre *Stupeur et Tremblements*. Durant ces

deux années, j'ai finalement compris que je n'étais pas japonaise, je suis rentrée en Europe et je me dis que j'allais essayer de devenir écrivain parce cela n'avait vraiment pas marché.

Finalement, de quel pays êtes-vous?

Je crois finalement que je suis de Belgique, même si on ne sait pas très bien ce qu'est la Belgique on peut dire que l'on est Belge, cela n'a pas énormément de signification, ce n'est pas comme la France, quand on dit "je suis Française", cela veut dire quelque chose d'énorme, comme lorsque l'on veut dire "je suis Iranienne ou Persane". Mais dire "je suis Belge", somme toute, c'est tout petit donc on peut le dire.

Avez-vous la nostalgie du Japon?

J'ai une nostalgie énorme à propos du Japon, mais au fond, j'ai tellement l'habitude de vivre avec la nostalgie; j'ai vécu toute ma vie avec la nostalgie et je continue à vivre avec.

Durant votre enfance, vous avez vécu dans de nombreux pays et avez sans cesse déménagé… ce qui empêche sans doute d'avoir de vraies "racines". Cela ne vous dérange-t-il pas?

Si, cela me dérange, mais je n'ai pas le choix, et je crois qu'en effet nous sommes de plus en plus nombreux sur terre pour des raisons soit politiques soit professionnelles, à vivre comme cela. Je pense que cela forme une personnalité très différente, j'ai rencontré beaucoup d'exilés, d'expatriés au cours de ma vie, et j'ai pu voir qu'ils étaient de deux catégories: soit ils sont des gens assez froids qui ne s'attachent pas beaucoup aux gens, soit ils sont exactement le contraire, terriblement affectueux, émotifs, ils s'attachent trop aux gens, et moi je suis dans la deuxième catégorie, ce qui ne me rend pas la vie très facile, parce que j'ai tout le temps le cœur brisé et je suis constamment en train de regretter le passé, mais bon je n'y peux rien, je suis comme ça.

Dans quelle mesure vos livres *Le Sabotage Amoureux* et *Stupeur et Tremblements* s'inspirent de votre propre expérience?

Les deux s'en inspirent totalement, la seule chose que j'ai changée dans *Stupeur et Tremblements* est le nom de la compagnie et les noms des gens, parce que je ne voulais pas que ce livre soit une accusation, et c'est pour cela qu'il était nécessaire de changer les noms des gens, mais tout ce que je raconte est vrai.

Raconter votre vie privée dans vos livres ne constitue-t-il pas un danger?

Il y a bien sûr un danger, mais il y a toujours une frontière entre ce que je veux bien dire et ce que je ne dirai pas, par exemple le dernier livre que j'ai publié, *Ni d'Eve Ni d'Adam*, raconte mon histoire d'amour avec un garçon japonais, j'ai vraiment vécu cette histoire d'amour, mais bien sûr il y a des choses que je ne dis pas. Cependant, tout ce que je dis est vrai, finalement c'est aussi pour cela que j'ai besoin de publier des livres de fiction comme *Mercure*, qui est un livre de fiction et dans ce genre, il n'y a pas ce phénomène de la frontière. Je me dis que là ce n'est pas ma vie, je peux donc tout dire, ce n'est pas dangereux.

Raconter sa vie privée constitue-t-il une sorte de thérapie ou une façon de se libérer?

C'est une libération mais pas seulement, c'est aussi un moyen de comprendre, et ce n'est pas parce qu'on a vécu quelque chose qu'on le comprend; parfois au contraire, on vit quelque chose

Ce fut pour moi un très grand choc de découvrir l'Europe que je ne connaissais pas du tout, finalement j'arrivais comme une étrangère. Je pensais que la Belgique serait mon pays mais quand je suis arrivée là-bas je n'avais aucun repaire, j'étais complètement perdue et c'est à ce moment là que je me suis sentie la plus seule de toute ma vie et que j'ai commencé à écrire.

de dramatique que l'on ne comprend pas, et on se demande: que s'est-il qui passé? Pourquoi cela s'est-il si mal passé dans cette société japonaise? Pourquoi cette histoire avec la petite fille italienne a-t-elle été si épouvantable? Et souvent, c'est lorsque l'on écrit le livre et que l'on raconte une histoire, que l'on comprend, et c'est à ce moment-là qu'on est libéré. Ce qui libère est surtout le fait de comprendre.

On dit que chaque année vous écrivez un livre, est-ce vrai?

C'est pire que cela, je publie un livre par an - c'est déjà énorme - mais en vérité, j'en ai écrit plus de trois par an, et actuellement à quarante ans je suis en train d'écrire mon soixante-troisième livre, donc c'est très grave. Mais je ne publie pas tout heureusement, c'est déjà beaucoup d'avoir publié seize livres en seize ans; si j'avais publié soixante-trois livres, ce serait vraiment une catastrophe! C'est vrai que je suis un écrivain obsessionnel; tous les jours de ma vie, je me réveille à quatre heures du matin avec le besoin d'écrire, et j'écris de quatre heures à huit heures du matin. Et quatre heures d'écriture par jour tous les jours, cela fait beaucoup de livres…

Mon œuvre est assez nietzschéenne, c'est une œuvre de l'énergie, et tous mes personnages ont une grande énergie, et la figure de Zarathoustra, quelqu'un de chez vous, dont parle tellement Nietzsche, est pour moi une figure essentielle.

Où écrivez-vous?

Chez moi et assise dans le canapé, ma seule habitude est d'écrire à la main avec un stylo comme le vôtre, et pour écrire, pour avoir la force d'écrire, je bois énormément de thé très fort, du thé noir, qui est beaucoup plus fort que le café.

Par quels écrivains avez-vous été influencée?

Je ne sais pas, j'ai énormément lu dans ma vie, il y a beaucoup d'écrivains que j'admire, des écrivains français comme des écrivains japonais; aussi bien Montesquieu que Proust ou Diderot, Stendhal, qui est un écrivain très important pour moi, et également Mishima, Tanizaki, l'espagnol Cervantes, Oscar Wilde, tout ces écrivains, il y en tellement…

Lequel a changé votre vie?

Il y a tellement d'écrivains qui ont changé ma vie, tous ont changé ma vie, mais je considère un écrivain plus important pour moi, - c'est aussi un philosophe mais je le considère avant tout comme un écrivain- , c'est Nietzsche qui m'a sauvé la vie. Mon œuvre est assez nietzschéenne, c'est une œuvre de l'énergie, et tous mes personnages ont une grande énergie, et la figure de Zarathoustra, quelqu'un de chez vous, dont parle tellement Nietzsche, est pour moi une figure essentielle.

Etes-vous d'accord avec le fait que la littérature française a connu une sorte de déclin?

Il est très difficile de répondre à cette question, parce que cela suppose que l'on connaisse la vérité sur la littérature française d'aujourd'hui, ce qui est très difficile surtout quand on est écrivain soi-même parce qu'il faut pouvoir lire les autres écrivains en toute objectivité, sans jalousie et esprit de concurrence.

Il est donc très difficile d'être clairvoyant sur ces questions, mais c'est vrai qu'on a tendance à dire que la littérature française contemporaine est en déclin; je ne sais pas si c'est vrai, j'espère que non… Et j'espère que s'il y a effectivement un déclin, je n'y participe pas…

Comment considérez-vous la littérature française actuelle?

Je la trouve intéressante, je pense qu'Eric Emmanuel Schmitt est un bon

écrivain, il y a d'autres écrivains très dérangeants mais également très intéressants comme Michel Houellebecq. De façon générale, je pense que la littérature contemporaine est très intéressante, notamment en France.

Vous avez évoqué la littérature japonaise; appréciez-vous les œuvres de Haruki Murakami?

J'adore Haruki Murakami.

Il a suscité beaucoup de controverses au Japon…

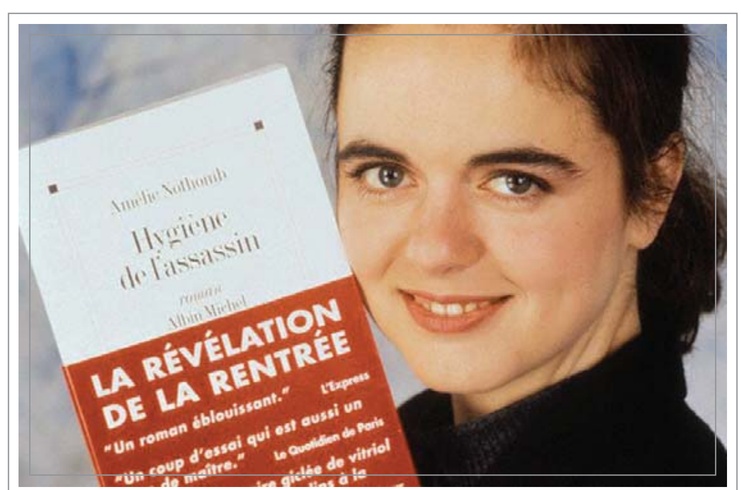
Je ne sais pas, mais c'est un écrivain merveilleux qui mérite d'être connu mais je crois qu'au Japon il a quand même un certain succès.

Le thème principal de votre ouvrage *Le Sabotage Amoureux* est la vie des enfants; vous intéressez-vous à ce sujet?

Enormément. En tant qu'écrivain, je suis être de langage, et le moment le plus intéressant du langage est son commencement; c'est le moment où l'on apprend le langage et que l'on découvre les relations entre la réalité et le langage. Et c'est durant l'enfance que l'être humain s'approprie le langage, comprend comment par son intermédiaire il va établir une relation avec l'univers. C'est la raison pour laquelle l'enfance est pour moi l'âge le plus intéressant.

Avez-vous eu la même enfance que la fille du livre *Le Sabotage Amoureux*? Lorsque vous étiez à vélo, avez-vous vraiment eu l'impression que vous étiez sur un cheval ou avez-vous quelque peu exagéré?

Je n'ai pas du tout exagéré, je pense que c'est une de mes particularités, j'ai beaucoup de mémoire, surtout de mon enfance, je me souviens très, très bien de mon enfance et de quand j'avais sept ans; je voyais les choses ainsi, je voyais mon vélo, et mon vélo était un cheval, ce n'était pas pour moi une invention, je le voyais comme cela, c'est aussi la raison pour laquelle c'est triste de devenir adulte parce qu'ensuite, les choses deviennent moins extraordinaires, le vélo cesse d'être un cheval; le vélo devient un vélo.



Amélie Nothomb

Que signifie la dernière phrase du *Sabotage Amoureux* remerciant Elena pour sa fidélité à sa légende?

Parce que je l'ai rencontrée depuis, elle est devenue adulte, mais elle est restée la même: elle est toujours belle et méchante, alors je dis merci parce qu'elle est restée fidèle à elle-même, mais pas à moi bien évidemment…

L'avez-vous de nouveau rencontrée par la suite?

Je l'ai rencontrée lors d'un voyage en Italie, lors d'une rencontre avec mes lecteurs, et elle est arrivée pour une dédicace. C'était en 2002, et ce fut pour moi un choc, mais elle était toujours la même, elle m'a dit aussi que j'étais toujours la même.

Etes-vous toujours amies?

Non, c'est toujours la même!

En tant qu'écrivain, je suis être de langage, et le moment le plus intéressant du langage est son commencement; c'est le moment où l'on apprend le langage et que l'on découvre les relations entre la réalité et le langage. C'est la raison pour laquelle l'enfance est pour moi l'âge le plus intéressant.

A-t-elle lu le livre que vous avez écrit sur elle?

Oui, elle l'a lu et elle n'était pas contente, mais je pense que ce livre est la vérité.

Quand êtes-vous tombée amoureuse pour la première fois?

Je pense que la vraie première fois, c'était assez tard, quand j'avais vingt cinq ans, mais avant cela, j'ai cru à plusieurs reprises être tombée amoureuse; avec Elena notamment. Quant on est petit, l'amitié et l'amour sont une seule et même chose: quelqu'un est là, quelqu'un est le centre du monde…

La vie de la grande majorité des Japonais modernes est une humiliation que nous ne supporterions pas.

***Stupeur et Tremblements* est-il représentatif de la vie au Japon à l'époque où vous y étiez?**

Oui, vous savez, je pense que ce livre est très représentatif de l'immense majorité des carrières professionnelles des japonais modernes. L'immense majorité des Japonais d'aujourd'hui travaille dans des bureaux, dans des immeubles gigantesques dans des villes ultra modernes et ont des vies terribles avec un stress permanent. Ils travaillent dans une espèce d'absurdité et sont humiliés par leurs supérieurs. La vie de la grande majorité des Japonais modernes est une humiliation que nous ne supporterions pas.

Et les Japonais sont vraiment sévères comme vous les décrivez dans votre livre?

J'ai raconté cette histoire exactement comme elle m'était arrivée, et d'ailleurs le livre a été traduit en japonais et a bien sûr fait un scandale là-bas, les chefs d'entreprise japonais étaient très mécontents, mais les petits employés japonais disaient oui, c'est tout à fait ça.

Pourquoi la narratrice de *Stupeur et Tremblements* - ou plutôt vous - avez décidé de travailler dans un WC plutôt que de démissionner? Etait-ce pour vous prouver à vous-même que vous étiez japonaise et que vous pouviez vivre comme une japonaise?

C'est tout à fait ça, parce que si j'avais démissionné, je me serais conduite comme une occidentale; j'aurais montré que j'étais incapable de me conduire comme une japonaise tandis qu'en acceptant jusqu'au bout même les ordres les plus humiliants, je montrais que j'étais capable de me conduire comme une vraie japonaise.

C'est vrai qu'aux yeux d'un occidental, ce que j'acceptais là-bas était le déshonneur, mais pas pour un japonais. Pour lui, le déshonneur aurait été de ne



Amélie Nothomb

pas accepter et de démissionner. Et j'ai donc voulu leur prouver que j'étais capable de me conduire comme une vraie japonaise, pas tout à fait bien sûr, par exemple je n'étais pas une bonne employée, mais j'étais une vraie japonaise en ceci que j'ai obéi jusqu'au bout.

Travailler six mois dans un WC pour cette raison doit changer la vie...

Oui, absolument, cela change la vie vous savez, mais je suis contente d'avoir vécu cela.

Etait-ce aussi par besoin d'argent?

C'était aussi par besoin d'argent, mais c'était surtout par besoin de prouver que j'étais japonaise, en même temps je ne regrette pas parce que quand on a travaillé dans les toilettes, on voit le monde différemment après, et c'est très, très intéressant.

Les prix littéraires sont-ils importants pour vous?

C'est bien, mais ce n'est pas indispensable; ce qui compte c'est le public, d'en avoir beaucoup et du bon. Et pour cela je suis très forte, je suis celle qui a le plus de public et le meilleur public. Un bon public est un public sensible et fidèle; mes lecteurs sont extrêmement sensibles et fidèles et j'en suis très contente.

Rêvez-vous du prix Nobel?

C'est impossible, je ne suis pas un écrivain assez sérieux pour le prix Nobel, il est réservé aux grands écrivains, et moi je ne suis pas un écrivain très sérieux. Je suis connue mais mes œuvres ne sont pas d'assez bonne qualité, mais je pense que c'est tout à fait impossible. Peut-être qu'un écrivain iranien aura le prix Nobel, ce serait vraiment bien, car il me semble que cela fait très longtemps qu'un écrivain iranien n'a pas remporté le prix Nobel. D'ailleurs je n'ai jamais lu un écrivain iranien contemporain, je ne connais même pas de nom… Pouvez-vous me dire un nom?

Par exemple Sâdegh Hedâyat, qui est enterré au Père Lachaise… il a notamment écrit La chouette aveugle qui a été traduit en français.

Je vais me le procurer, car ce n'est pas normal de n'avoir jamais lu un livre iranien!

Quelles sont vos peurs actuelles?

J'ai beaucoup de peurs; j'ai peur pour le monde, j'ai peur pour la paix, on a l'impression que la guerre se rapproche, j'espère que c'est faux, mais il y a tellement de tensions, regardez au Pakistan par exemple, ça fait peur, donc j'ai peur aussi pour moi car être un écrivain signifie avoir peur.

C'est le plus beau métier du monde mais j'ai toujours peur de perdre, de ne plus être un écrivain.

Il y a la maladie appelée le "Writer's Block", en avez-vous peur?

Oui, et même si j'écris énormément et que jusqu'à présent j'ai été très féconde, j'ai peur de perdre cette fécondité et j'ai peur de cela tous les jours de ma vie.

De quoi rêvez-vous?

J'ai honte des rêves que je fais, je rêve que c'est la fin du monde, que je suis dans un grand tribunal et que les juges débattent entre eux pour savoir si dans la postérité on va se souvenir de moi ou pas; j'ai honte… Et donc les juges interrogent les gens pour savoir "Est-ce qu'Amélie Nothomb est vraiment célèbre?, Est-ce qu'on va se souvenir d'Amélie Nothomb?" J'ai honte quand je pense à ca.

La Revue de Téhéran vous remercie de nous avoir accordé cet entretien. ■

Un bon public est un public sensible et fidèle; mes lecteurs sont extrêmement sensibles et fidèles et j'en suis très contente.

J'ai peur aussi pour moi car être un écrivain signifie avoir peur. C'est le plus beau métier du monde mais j'ai toujours peur de perdre, de ne plus être un écrivain.



Sheikh Sadough

Hoda SADOUGH

Depuis le rayonnement de la civilisation Islamique en Perse, la ville sainte de Qom a toujours été un centre religieux rassemblant de grands érudits et accueillant de nombreux pèlerins. Selon le sixième Imam chiite, Djafar Sâdiq, "Qom est le berceau des érudits, et sa population est constamment prosternée et occupée à prier." Il soulignait ainsi dès cette époque l'enracinement profond de la croyance et de la dévotion de ses habitants. Cherchant à éclaircir leurs esprits et trouver des réponses à leurs interrogations, les visiteurs allaient souvent voir les "sources d'imitation" (*marja'-e taqlid*), grands savants en science religieuse, tout en n'accordant que peu d'importance aux forces gouvernantes et au pouvoir temporel de manière général. En effet, les Douze Imams du chiisme duodécimain sont considérés comme infaillibles et sont, pour leurs fidèles, les guides de la communauté, les vrais détenteurs du pouvoir spirituel et temporel. C'est pourquoi, les califes et rois furent considérés par les chiites comme des chefs injustes voire des oppresseurs.

L'un des hommes de science et théologien éminents de cette ville fut Abû Jâfâr Mohammed ibn Ali ibn Moussa ibn Babawya al-Khorâsâni ar-Râzi surnommé populairement "Sheikh Sadough". Né en 306 ou 307 de l'Hégire à Qom, sa famille était connue pour son érudition, et Ali bin Hossein bin Moussa bin Babawya bin Qomi, le père de Sheikh Sadough, était une grande autorité religieuse de l'époque. Doté d'une excellente mémoire et d'une capacité à apprendre unique, Sheikh Sadough provoqua la stupéfaction de ses précepteurs dès le début de ses études. Il suffisait notamment qu'il écoute une fois un discours ou récit, quelle qu'en soit la longueur, pour qu'il le retienne dans ses moindres détails. Outre ce trait distinctif, il était également connu pour son honnêteté et sa droiture, ce qui lui valut le surnom de "Sheikh Sadough", signifiant "le plus honnête".

Sa famille ne possédait qu'une petite maison située près du bazar de Qom, et menait une vie très simple. A leur grand désespoir, ses parents ne purent avoir d'enfant durant de nombreuses années. Nous étions alors à l'époque de la première occultation du dernier Imam chiite, durant laquelle les gens consultaient fréquemment ses représentants accrédités pour trouver des réponses à leurs interrogations. Ainsi, selon les doctrines chiites, le Douzième Imam entra en occultation en 874; il vivait alors caché tout en continuant dans un premier temps à communiquer ses dogmes et prescriptions aux fidèles par l'intermédiaire de quatre "agents". Cette période fut surnommée "l'occultation mineure". Abd al-Ghâssem Hossein ibn Rooh Nobakhti était alors le troisième représentant de l'Imam à l'époque où vivait Ibn Babawya. Au cours d'un voyage à Bagdad, ville de résidence de Nobakhti, Ibn Babawya était parvenu à le rencontrer et eut avec lui un long entretien qui donna naissance à une profonde amitié entre les deux hommes. Quelques temps plus tard, il rédigea une lettre à l'Imam caché dans laquelle il l'implorait de prier Dieu afin qu'il lui fasse le don d'un enfant vertueux. Cette lettre fut ensuite confiée à Nobakhti qui assura l'auteur d'obtenir la réponse en trois jours. A la fin de cette échéance, la réponse fut remise à Ibn Babawya. Selon les documents historiques retrouvés, la réponse de l'Imam indiquait que Ibn Babawya n'aurait pas de descendant de sa première

épouse, en revanche, la seconde alliance qu'il allait conclure avec une servante Délimite lui donnerait deux garçons qui seraient une source de bienfaits et de bénédiction pour tout le peuple. L'Imam avait par ailleurs choisi leurs prénoms; baptisant l'un Mohamed et l'autre Hossein. La lettre s'achevait par des prières demandant à Dieu que ses enfants lui apportent de nombreux bienfaits spirituels et matériels.

L'un des événements majeurs de l'époque de Sheikh Sadough fut l'émergence de l'empire bouyide (932-1055 de l'ère chrétienne). Cette dynastie chiite d'origine Perse régna sur un vaste territoire s'étendant de la Perse de l'époque à Bagdad et jusqu'à la frontière syrienne. Créant un nouvel ensemble territorial, les Bouyides ne cherchèrent pas à persécuter les sunnites majoritaires ni à établir un califat chiite. Cependant, ils accueillaient librement des hommes de lettres et de science, contribuant ainsi à propager la tradition chiite fortement dénaturée depuis la mort du prophète Mohammad.

Un grand nombre de hadiths avaient été en effet falsifiés ou créés de toutes pièces entre temps. Dans la tradition chiite, les hadiths sont les paroles du prophète Mohammad et des Douze Imams Chiites rapportées et transmises par leurs contemporains, qui expliquent notamment de manière claire et explicite certains versets du Coran. Or, avec le passage du temps, il s'est alors avéré nécessaire de vérifier l'ensemble de ces paroles et de s'assurer de la fiabilité de leurs transmetteurs. C'est dans ce but que se développa progressivement la science du hadith. Composée de sources référentielles et de règles très précises, elle permet de déterminer l'origine et la fiabilité de la chaîne des transmetteurs de hadiths ainsi que leur énoncé. De nombreux savants en sciences islamiques firent preuve d'une extrême sévérité et précision dans le traitement et la classification des hadiths afin d'en établir l'authenticité et la validité. Sheikh Sadough sillonnait ainsi régulièrement divers pays et villes - de Balkh à Boukhara, de Koufa à Bagdad, de Mashhad à Neyshâbour et de la Mecque à Médine - afin de rassembler de nombreux hadiths, non sans s'exposer à de nombreux dangers. Par la suite, il regagna la ville de Rey, où on l'avait invité à s'installer après le décès de Sheikh Koleyni, le plus influent savant de la ville.

Qualifié de "mu'allim" ("maître") par ses disciples, Sheikh Sadough se distingua par l'étendue et la profondeur de ses connaissances dans de nombreuses disciplines. Dans son œuvre intitulée *Al-Fehrest*, Sheikh Toussi dénombre près de trois cents ouvrages écrits par Sheikh Sadough.

Sheikh Sadough rendit l'âme à l'âge de soixante-quinze ans. Il est enterré à Rey, au cimetière d'Ibn Babawya, qui est depuis devenu un lieu de pèlerinage pour de nombreux Iraniens qui viennent confier leurs prières et espérances à l'honorable Sheikh. Bien que la renommée de Sheikh Sadough fut dès son époque déjà très répandue, un événement qui se déroula en l'an 1238 de l'Hégire contribua à renforcer la piété populaire et provoqua un véritable afflux de pèlerins.

En cette année de 1238, à l'époque du règne de Fatalishâh, le dernier roi qâdjâr, de fortes pluies contribuèrent à endommager la tombe de Sheikh Sadough. Lors des travaux de restauration, plusieurs visiteurs entrevirent le cercueil dans lequel se trouvait la dépouille du Sheikh, qui était parfaitement conservée au point que le henné de ses ongles était d'une couleur éclatante comme s'il datait de la veille. La nouvelle se répandit à toute vitesse à Téhéran et Fatalishâh, qui voulait en avoir le cœur net, se rendit lui-même sur les lieux pour vérifier si les rumeurs étaient fondées, et, ayant constaté leur véracité, proclama la dépouille "saine" et en parfait état de conservation. ■

Bibliographie
1-*Al-Moghneh*: études consacrées à la loi islamique
2- *'Elal al-Sharâyeh*: philosophie de la législation
3- *Dâem-ol-Islam fi marefati-l-halâlé va-l-harâm*: ouvrage consacré aux devoirs religieux des musulmans
4-*At-Tôhid*: études sur la foi et la pensée musulmanes
5- *Oyûn-e Akhbâr or-Réza*: hagiographie des Imams
6- *Kamâl-o-Din va tamâmonehma*: ouvrage consacré au douzième Imam et aux raisons de son occultation
7- *Man lâ yahzar-ol faghih*: ensemble de textes sur la jurisprudence des Douze Imams


LE JOURNAL DE
TEHERAN

Le plus fort tirage des journaux en langue étrangère publiés en Iran

Journal de Téhéran
24 Khordâd 1316
14 Juin 1937

L'industrie iranienne
(Bulletin de la Banque Melli d'Iran)

Avec le présent exposé, nous commençons la publication d'une série d'études sur l'industrie de notre pays. La première étude est réservée à l'industrie sucrière; dans une des prochaines éditions du Bulletin, une autre étude sera consacrée à l'industrie textile (égreneuses de coton, fi1atures et établissements de tissage du coton et de laine). Il sera suivi des développements sur l'industrie du ciment, sur les fabriques d'allumettes, sur les tanneries, sur les usines d'électricité, sur les imprimeries, sur l'industrie cinématographique, etc.

Le but que nous envisageons en procédant à la publication de ces études est, en premier lieu, de renseigner le public ainsi que les milieux intéressés, sur le récent développement de notre industrie nationale et en second lieu, d'attirer l'attention sur les imperfections inhérentes à toutes institutions naissantes qui doivent être recherchées et mises en lumière pour pouvoir être éliminées. De la sorte, nous espérons pouvoir servir l'économie de notre pays à un double point de vue, tout d'abord, en lui épargnant les pertes que pourrait lui causer l'inexpérience et, ensuite, en lui montrant les gains qu'elle pourrait réaliser en avançant dans la voie de la rationalisation.

Quand les anciens pays industriels, malgré leurs longues expériences acquises au prix d'énormes gaspillages et de pertes, ne peuvent se dispenser d'entourer leurs investissements industriels de beaucoup de précautions,

pour notre pays, qui se trouve à l'aurore de son industrialisation, il est de la plus haute importance de veiller à ce que son économie industrielle en formation soit édifiée sur de solides fondements. Autrement, la floraison pourrait se transformer en une prospérité trompeuse, avant-garde de la crise.

Certes, ces questions, et bien d'autres, sont étudiées et prises en considération par l'industrie elle-même. Mais cela ne rend point inutile qu'elles soient également étudiées d'un point de vue plus élevé.

Dans les pays industriels tels que l'Allemagne, les Etats-Unis, la Grande Bretagne, etc., des comités et conseils officiels ont été constitués pour étudier l'organisation de la production, sa rationalisation et la standardisation des produits. Avec l'aide efficace des offices de statistique, on essaie partout de résoudre le problème final: la réalisation du plus grand rendement avec le minimum de frais.

Pour l'Iran, il est assez naturel que son industrie ne se soit pas encore, trop préoccupée de ces questions. Jusqu'ici il s'agissait avant tout de créer des entreprises et de les faire fonctionner en quelque sorte dans leur ensemble. Il s'agissait de perfectionner le rendement des premiers produits industriels.

D'ailleurs, tous les pays en s'engageant, dans la voie de l'industrialisation ont eu au début à payer la rançon de leur inexpérience. Mais ce fait, bien que général, ne nous dispense pas de chercher, d'ores et déjà et par tous les moyens appropriés, à augmenter le rendement de nos entreprises industrielles, à améliorer la qualité de leurs produits, à réduire leurs frais de production et, partant de là, à abaisser leurs prix de revient et de vente. Une entreprise qui est en état de fixer selon sa propre initiative le prix de ses produits sur le marché intérieur du pays, n'augmentera pas la richesse nationale même si elle réussit à augmenter ses bénéfices en imposant aux consommateurs des prix exagérés.

En ce qui concerne la jeune industrie de notre pays, il est à considérer qu'elle a été favorisée, dès son début, par des circonstances extrêmement favorables. Abstraction faite du fait qu'elle n'existait presque pas lors de la crise mondiale et que partant de là, elle ne pouvait pas en être affectée, elle a été efficacement protégée par la législation financière et commerciale aussi bien que par les événements de l'extérieur et la politique monétaire intérieure. Mais comme rien ne peut garantir que ces circonstances favorables resteront toujours les mêmes, il est de la plus grande utilité, sinon d'une urgente nécessité, que la production cherche à se rendre de plus en plus rationnelle.

II se peut que des inspections effectuées sur la situation présente de nos entreprises industrielles ne confirment pas toujours que notre industrie fait tout le nécessaire pour la réalisation de ce but, mais cela ne fait qu'accroître l'utilité - on devrait dire la nécessité - de nos enquêtes qui mettront mieux en lumière les problèmes qui méritent d'attirer l'attention.

En présentant le résultat de la première étude, nous avons pu constater les difficultés d'ordre technique qui s'opposent à l'obtention d'informations précises. Notre pays ne possédant pas encore un office de statistique complet

ayant pour tâche effective de recueillir les données primaires à toute étude attentive et précise des questions économiques, nous nous trouvons toujours dans nos recherches devant la nécessité d'accomplir à la fois la double tâche de concentrer les données brutes et de les étudier pour en tirer les conclusions économiques adéquates. Cette tâche s'avère d'ailleurs d'autant plus difficile que notre action pour obtenir des renseignements, et surtout des renseignements exacts, demande un travail régulier, attentif et particulièrement difficile. Certes avant leur publication nous vérifions avec une grande exactitude les données recueillies, mais quelques légères erreurs ou inexactitudes sont toujours possibles. Aussi nos lecteurs peuvent être persuadés qu'ils nous rendraient un grand service en attirant notre attention sur des erreurs commises.

Les études portant sur les entreprises industrielles demandent souvent des connaissances techniques sur la branche faisant l'objet des recherches. Comme il est impossible d'être "spécialiste universel" et comme il n'est pas toujours possible de recourir aux conseils des experts, des erreurs d'ordre technique sont souvent à craindre dans de pareilles études, et cela malgré toute l'attention donnée.

Industrie sucrière

Comme cela a été dit il n'y a pas longtemps que l'Iran est doté d'entreprises industrielles modernes. Bien qu'on parle depuis des siècles de "l'industrie iranienne du tapis", il s'agit là d'un véritable art et non pas d'une industrie au sens usuel du mot, puisque la fabrication des tapis manque de toutes les caractéristiques d'une exploitation industrielle moderne.

La branche de l'activité humaine qu'on désigne sous le nom "d'industrie" est caractérisée par une forte division de travail, par la normalisation et la standardisation et surtout aujourd'hui par l'emploi des machines. Or la fabrication des tapis en Iran ne s'est jamais effectuée sur ces bases et comme la fabrication d'autres articles par l'emploi des machines n'était pas pratiquée non plus, il ne pouvait donc pas être question, dans les temps modernes comme avant ces dernières années, de l'existence d'une industrie au sens actuel du mot dans notre pays. La création de l'industrie, telle qu'on la conçoit de nos jours, est un des mérites du Nouveau Régime.

A cet égard, l'Iran marchait d'ailleurs à pas égal avec un grand nombre d'autres pays qui, jusqu'à ces derniers temps, n'avaient pas donné une grande importance à l'activité industrielle.

La Turquie, l'Egypte, la Palestine, la Syrie, les pays de l'Amérique du Sud et, plus récemment, l'Irak et l'Afghanistan se sont efforcés d'abandonner leur caractère de pays purement agricoles. Partout le mot d'ordre est de se libérer économiquement de l'étranger et d'arriver par une meilleure division du travail ainsi que par une activité plus intense à un standard de vie plus élevé. La doctrine qui préconisait la spécialisation de chaque nation dans la branche de l'activité économique pour laquelle elle était la plus apte et la mieux dotée paraît avoir perdu, sinon sa validité tout au moins son approbation universelle.

Les principales questions devant être examinées avant la création d'une industrie déterminée sont la disponibilité des matières premières, l'existence d'une main-d'œuvre suffisamment éduquée et finalement les perspectives qu'offre le débit des produits fabriqués. Il va sans dire qu'un pays agricole ne peut pas commencer son industrialisation par la création d'établissements de mécanique de précision qui demande des équipes d'ouvriers bien qualifiés, devant posséder les connaissances qui ne peuvent pas être acquises d'un jour à l'autre. De même, une nation ne disposant pas de gisements ferrifères ne s'adonnera pas à la vaine besogne de créer chez elle une industrie sidérurgique.

Quant à notre pays, il ne lui était pas difficile de résoudre la question de savoir par quelle branche on devrait commencer l'industrialisation. La fabrication du sucre ne demandait qu'un petit contingent d'ouvriers spécialistes; la matière première n'était pas encore disponible, et finalement, l'absorption des produits par la consommation intérieure n'était sujette à nulle caution.

C'est pour toutes ces raisons que le gouvernement a décidé de commencer l'industrialisation du pays par la fondation des sucreries.

Il y actuellement en Iran huit sucreries qui ont été ouvertes aux dates suivantes:

Kahrizak (20 km au sud de Téhéran), Karaj (30 km à l'ouest de Téhéran), Mâzandaran, Varâmine (au sud-est de Téhéran), Marve Dasht (près de Shirâz), Kermânshâh, Abkouh (près de Mashhad), Miyândoâb (près de l'Azerbaïdjan).

Le choix de Kahrizak pour l'emplacement d'une sucrerie n'est pas de date récente. C'est déjà en 1274 (1895) que le "Syndicat des Sucreries Belges" siégeant à Bruxelles y fonda un établissement qui disposait d'un capital de 5 000 000 de francs, somme qui a été entièrement dépensée. Malgré tous les efforts déployés, l'entreprise n'a eu de succès. Tantôt il manquait de l'eau, tantôt des betteraves. La situation politique et économique n'était pas encore au point pour l'exploitation d'une industrie sucrière. N'ayant pas un bon rendement la sucrerie fut vendue à une société de Paris qui ne réussit pas plus que la compagnie belge, d'autant plus que celle-ci n'avait pas cédé lors de sa vente les droits de sa concession, qui expira, d'ailleurs quelques mois plus tard.

Ce premier essai pour la création d'une entreprise industrielle se termina par un échec. Trente-six ans plus tard, le gouvernement lui-même s'est occupé de l'affaire et cette fois ce fut la réussite. Toutes les huit sucreries sont des établissements gouvernementaux. Ces institutions peuvent être considérées comme des sections du Département Général de l'Industrie. Elles ne publient donc ni bilans ni comptes de " profits et pertes ".

La production annuelle de 17 millions de kg de sucre en 1315 montre que notre pays a produit presque un quart de la quantité moyenne de sucre qu'il achetait annuellement à l'étranger au cours des années 1305-1310. La production intérieure d'une des matières alimentaires de première nécessité, importée autrefois, entièrement de l'étranger, contribue sensiblement à décharger la balance des paiements du pays et rend possible une importation plus considérable des moyens de production. ■





Mortéza JOHARI

Oignon sauvage

Nom Scientifique: *Allium haemanthoides*
Nom Persan: Pyâz-e Vahshi

Plante vivace ovoïde, pourvue de tuniques externes subcoriaces pourpres ou noirâtres et de tuniques internes blanchâtres. Son bulbe mesure 3,5 cm de diamètre, et sa tige de 7 à 16 cm est robuste, plus ou moins courbée. Ses feuilles sont vertes pâles, planes, à bord rugueux, et mesurent de 2 à 3 cm de longueur. Sa fleur en ombelle multiflore et hémisphérique est de couleur rose pourpre et fleurit en mai. On la trouve en Iran dans la chaîne de montagnes de Zagros. ■

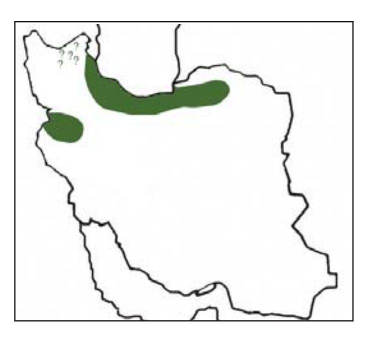
Le chevreuil

Nom scientifique: *Capreolus capreolus*
Nom persan: Shookâ

Les poils du chevreuil sont souples et bruns-rouges en été et longs, épais et gris en hiver. Son arrière train blanchit également en cette saison. Sa queue est courte et ses bois possèdent trois torsades, parfois quatre ou cinq, et tombent au milieu de l'automne. Les nouvelles cornes, duveteuses, croissent tout au long de l'hiver et atteignent leur taille normale au printemps. Les cornes des jeunes mâles d'un an n'ont tout au plus qu'une torsade. Les cornes atteignent leur croissance maximale entre la quatrième et la septième année de vie de l'animal. Le corps mesure de 95 à 135 cm et la queue de 2 à 3 cm. Son poids varie de 15 à 30 kg. Le chevreuil vit dans les forêts de la région de la Caspienne ou dans les forêts de chênes de l'ouest de l'Iran. Son habitat préféré est la forêt de plaine ou de piémont dense, avec une végétation abondante. Il est actif la nuit, mais aussi le jour et vit généralement seul, parfois en couple. En hiver, ces animaux se rassemblent en petits groupes.

Le chevreuil paît principalement le matin et à la tombée de la nuit. Sa vue, son ouïe et son odorat sont puissants et il est bon nageur. Il reste immobile dans sa cachette mais se déplace rapidement, à couvert et avec de grands sauts dès qu'il sent le danger. Il se nourrit de fourrages, feuilles et branchages, ainsi que de champignons. Après une durée de gestation d'environ dix mois, la femelle met bas deux faons. Cette espèce est communément répandue dans toute l'Asie et l'Europe. ■





*Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.
*En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.
*Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.
*Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.
*La Revue de Téhéran se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.
*Toute citation reste autorisée avec notation des références.

*ماهنامه "رُوو دوتهران" در دکه های اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به مؤسسه اطلاعات توزیع می گردد.
*در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد نظر شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.
*مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، به صورت تایپ شده و با ذکر منابع ارسال فرمایید.
*چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.
*"رُوو دوتهران" در گزینش، ویرایش و تخلیص مطالب دریافتی آزاد است و مطالب دریافتی برگردانده نمی شود.
*نقل مطالب این مجله با ذکر مأخذ آزاد است.

S'abonner hors de l'Iran

LA REVUE DE **TEHERAN**

Effectuez le virement bancaire depuis votre pays sur le compte indiqué ci-dessous, puis envoyez le bulletin d'abonnement dûment rempli, ou votre adresse complète sur papier libre, accompagné du récipissé de votre virement à l'adresse de la Revue.

(Merci d'écrire en lettres capitales)

NOM ____________ **PRENOM** ____________

NOM DE LA SOCIETE *(Facultatif)* ____________

ADRESSE ____________

CODE POSTAL ____________ **VILLE/PAYS** ____________

TELEPHONE ____________ **E-MAIL** ____________

☐ **1 an** **50 Euros**

☐ **6 mois** **30 Euros**

Adressez votre virement à l'ordre de: Etela'at
Chez Barclays Bank PLC

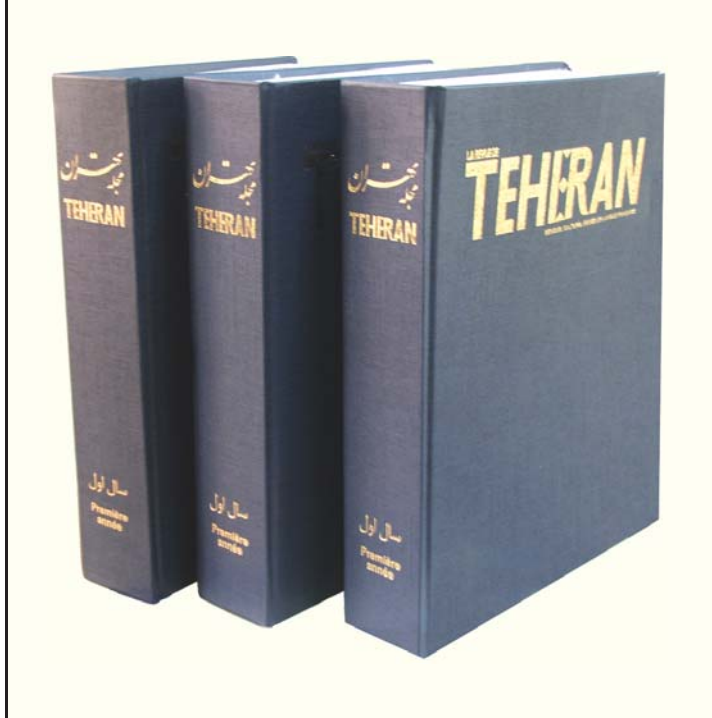
N° de compte: 47496522
Code succursale: 20-10-53

Adresse: Barclays Bank PLC
Bloomsbury & Tottenham Couer Road Branch
P O Box 11345
London W12 8GG
UK

Bulletin à retourner avec votre règlement à :

La Revue de Téhéran, Etelaat,
Ave Nafte Jonoubi, Bd Mirdamad,
Téhéran, Iran
Code Postal 15 49 953 111

Règlement possible en France et dans tous les pays du monde



دورهٔ یکسالهٔ مجله تهران، سال اول شامل دوازده شماره، در یک مجلد عرضه می گردد. علاقه مندان می توانند به دفتر مجله و یا به فروشگاه انتشارات اطلاعات واقع در خیابان انقلاب- روبروی دانشگاه تهران مراجعه نمایند.

L'édition reliée des douze premiers numéros de la Revue de TEHERAN est désormais disponible pour la somme de 60 000 rials au siège de la revue ou au point de vente des éditions Etelaat,situé à l'adresse suivante: Avenue Enghelâb, en face de l'université de Téhéran

---

S'abonner en Iran

LA REVUE DE
TEHERAN

فرم اشتراک ماهنامه «رُوو دو تهران»

مؤسسه ________________

نام ________ نام خانوادگی ________

آدرس ________________

کدپستی ________ صندوق پستی ________

تلفن ________ پست الکترونیکی ________

برای داخل کشور

☐ یک ساله
۸۴/۰۰۰ ریال

☐ شش ماهه
۴۲/۰۰۰ ریال

اشتراک از ایران برای خارج کشور

☐ یک ساله
۲۰۰/۰۰۰ ریال

☐ شش ماهه
۱۲۰/۰۰۰ ریال

■ حق اشتراک را به حساب جاری ۲۵۱۰۰۵۰۶۰ نزد بانک تجارت شعبه میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱ (قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت در سراسر کشور) به نام مؤسسه اطلاعات واریز و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک (یا فقط اسم و آدرس دقیق) به آدرس تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، ساختمان مؤسسه اطلاعات، امور مشترکین، نشریه **Revue de Téhéran**، ارسال نمایید.

■ در صورت عدم دریافت نشریه تا ۱۵ روز پس از انتشار با تلفنهای ۲۹۹۹۳۴۷۱ یا ۲۹۹۹۳۴۷۲ بخش امور مشترکین تماس حاصل فرمایید.

■ اشتراک تلفنی نیز امکان‌پذیر است.

مجلهٔ تهران

صاحب امتیاز
مؤسسهٔ اطلاعات

مدیر مسئول و سردبیر
محمد جواد محمدی

دبیر تحریریه
روح الله حسینی

تحریریه
املی نُوواِگلیز
اسفندیار اسفندی
عارفه حجازی
فرزانه پورمظاهری
افسانه پورمظاهری
جمیله ضیاء
سمیرا فخاریان
شکوفه اولیاء
هدی صدوق
آلیس بُمباردیه

گزارشگر در فرانسه
میری فِررا
اِلودی برنارد

تصحیح فرانسه
بئاتریس ترهارد

طراحی و صفحه آرایی
منیره برهانی

عکس
مرتضی جوهری

پایگاه اینترنتی
محمدامین یوسفی

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان نفت جنوبی،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نمابر: ۲۲۲۲۳۴۰۴
نشانی الکترونیکی: mail@teheran.ir
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰
چاپ ایرانچاپ

Verso de la couverture:
Peinture sous-verre de Mahine-dokht Azimâ
Collection du Ministère de la Culture, Téhéran



www.teheran.ir